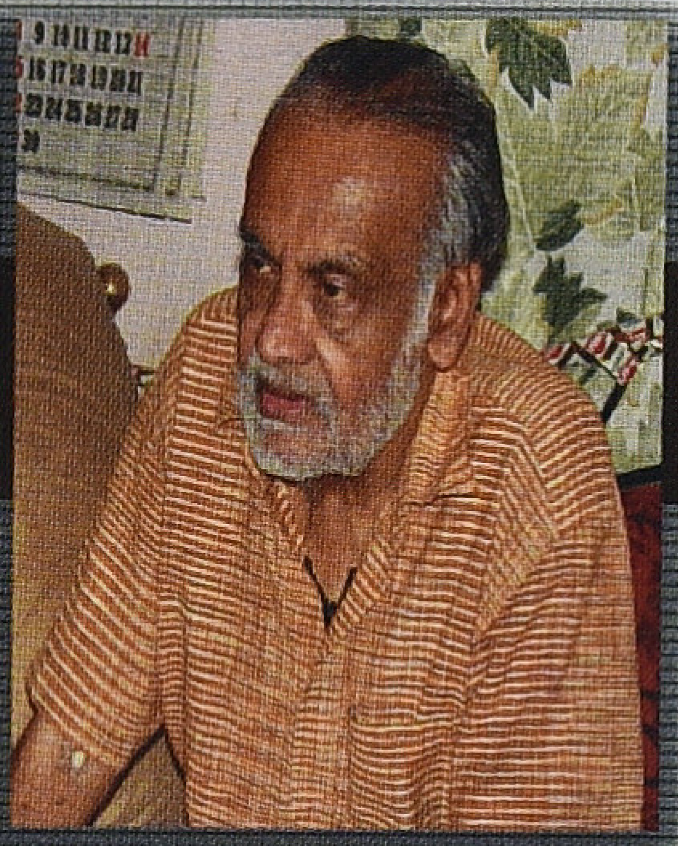
காட்சிப்பிழை திரை

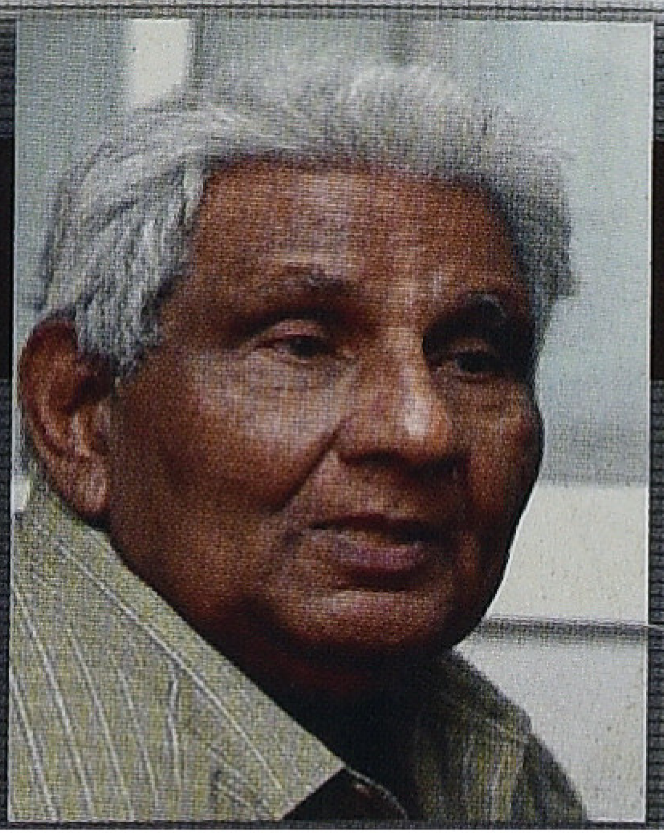
இதழ் : 7 ரூ.20 ஆகஸ்ட்

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்



தேசிய ஆவணக் காப்பக முன்னாள் இயக்குநர் பி.கே.நாயர் நேர்காணல்

தெய்வத் திருமகள் கலந்துரையாடல்



திரைப்பட ஆய்வுகளுக்குப் பேராசியர் **சிவத்தம்பி**யின் பங்களிப்பு - அஞ்சலிக் குறிப்பு

மதுரை பாபு, சுந்தர் காளி, அம்ஷன் குமார், மின்னல், சி.மோகன்,
பெருமாள் முருகன், பெரு. துளசி பழனிவேல், ப்ரபாகர்,
ராஜன் குறை, ராமாநுஜம், சுபகுணராஜன்

"SURYA has made me become a great unstoppable force."

TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities - Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

Courses Offered:

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E - Computer and Engineering
- B.E - Mechanical Engineering
- B.E - Civil Engineering
- B.E - Automobile Engineering
- B.E - Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA

Future begins here

SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.

Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com

Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.

Affiliated to Anna University, Chennai.

VISIT: www.scet.org.in CALL: 04146 - 233139/140

ADMINISTRATIVE OFFICE

668, Nehruji Road, Villupuram 605602.

Phone: 04146 - 226 303

TRUST OFFICE

20-L/GD Ramaniyam Towers,

Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.

Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

காட்சிப்பிழை திரை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்

இதழ் : 7 ஆகஸ்ட் 2011

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

ஆசிரியர் குழு
மதுரை பாபு
மலர்விழி ஜெயந்த்
மோனிகா
சுந்தர் காளி
ராஜன் குறை
முகமது சஃபி

வடிவமைப்பு
மோனிகா

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

ஆலோசனைக்குழு
தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

சந்தா விவரம்		
	உள் நாடு	வெளி நாடு
ஆண்டு சந்தா	₹200	₹1,200
ஐந்தாண்டு சந்தா	₹800	₹5,000
ஆயுள் சந்தா	₹4000	₹25,000

Kaatchippizhai என்னும் பெயருக்கு பணவிடை(DD) / காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம். வெளியூர் காசோலைக்கு ரூ.25/ சேர்த்து அனுப்புக.

முகவரி
மே/பா ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு
கிழக்கு அபிராமபுரம்
மைலாப்பூர்
சென்னை 600 004,
தொலைபேசி : 24984433 அலைபேசி : 94878 77939
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com

தெய்வத் திருமகள் கலந்துரையாடல் 03

பி.கே.நாயருடன் நேர்காணல்
அம்ஷன் குமார் 09

ராஷோமான் விளைவித்த அந்த நாள் திரைப்படம் : ஒரு திரைப்படக் கதையாடலின் தாக்கமும், தேசியக் கதையாடல் மீதான தாக்குதலும்
- ராஜன் குறை 16

வியாபார சினிமாவும் ஆர்ட் சினிமாவும் 25
- அஷிஷ் நந்தி (தமிழில்: ராமாநுஜம்)

திரைப்பட ஆய்வுகளுக்கு பேரா. சிவத்தம்பியின் பங்களிப்பு 34
- மதுரை பாபு, சுந்தர் காளி

நீராட இருக்கிறது நதி - சி.மோகன் 37

அவன் அமரன் - மின்னல் 40

இளையராஜாவின் இசையும் இசையின் அரசியலும் - இரா.ப்ரபாகர் 42

முன்னணிப் படங்களும் பின்னணிக் கதைகளும் - பெரு. துளசிபழனிவேல் 46

மாறிவரும் தமிழ் சினிமா போக்குகளில் தலித் வாழ்வுப் பதிவுகள் 48
- சுபகுணராஜன்

நிழல்முற்றம்: சில நினைவுகள்
- பெருமாள் முருகன் 52

மறைந்து போன தடங்கள்: ஒரு விடுகதை ஒரு தொடர்கதை 56
-வசந்தகுமாரன்

புனேவிலுள்ள இந்திய திரைப்பட ஆவணக்காப்பகம் ஒரு அரசு நிறுவனம். ஆனாலும் அல்லது அதனாலேயே ஒரு தனி நபரின் தரிசனமும் அர்ப்பணிப்பு மிக்க உழைப்புமின்றி அது சிறப்புற உருவாகி இயங்கியிருக்க முடியாது. அந்த வரலாற்று முக்கியத்துவமிக்க பணியைச்செய்த ஆளுமைதான் பி.கே. நாயர். தனது முயற்சியில் புனே சென்று அவருடன் ஒரு நேர்காணலை பதிவு செய்திருந்த அம்ஷன் குமார், காட்சிப்பிழை திரை இதழுக்காக அதனை தமிழாக்கம் செய்து கொடுத்தது குறித்து மிகவும் மகிழ்ச்சியடைகிறோம். அவருக்கு நன்றி தெரிவிக்கும் நேரத்தில் அத்தகைய பங்களிப்புக்கு உரிய பத்திரிகையாக தொடர்ந்து இயங்க உறுதி பூணுகிறோம்.

ஏவி.எம். நிறுவனத்தில் மக்கள் தொடர்பாளராகவும், எழுத்தாளராகவும் விளங்கிவரும் பெரு. துளசி பழனிவேல் இதழில் பங்கேற்க முன்வந்துள்ளார். திரைப்படத்தயாரிப்புக்கு பின்னாலிருக்கும் பல சுவையான சம்பவங்களை அவர் பகிர்ந்துகொள்வது நல்ல ஆவணத்தொக்குப்பாக அமையும் என்று நம்புகிறோம்.

இந்திய அளவில் திரைப்பட ஆய்வுகளுக்கு உத்வேகமளித்த கல்விப்புலம் சார்ந்த சிந்தனையாளர்களில் ஒருவர் அஷிஸ் நந்தி. அவரது மிக முக்கியமான கட்டுரை ஒன்றை தமிழாக்கம் செய்துள்ளார் ராமாநுஜம். ஆங்கிலத்தில் படிக்க சுலபம் போல தோன்றக்கூடிய அந்தக் கட்டுரை தமிழில் உழைப்புக்கோரும் பிரதியாகத் தென்படக் காரணம் தமிழ் மொழியில் இது போன்ற சிந்தனைகள் அதிகம் புழங்காததும் கலைச்சொற்கள் உருவாக்கத்தில் உள்ள சவால்களும்தான். ஆங்கிலம் மற்றும் தமிழ் பிரதிகளை ஒப்பிட்டு வாசிப்பவர்கள் ராமாநுஜத்தின் கடும் உழைப்பினை பாராட்டுவார்கள் என்பதில் ஐயமில்லை. ஆங்கிலக் கட்டுரையும்கூட புரிந்தாற்போல இருப்பதும் உண்மையில் புரிவதும் வேறு வேறானவை என்பதையும் சுட்டிக்காட்டத்தான் வேண்டும். இளைஞர்களும், மாணவர்களும் இந்தக் கட்டுரையை முயற்சி செய்து வாசிப்பது பலனளிப்பதாக இருக்குமென்று நம்புகிறோம்.

ஜனவரியிலிருந்து மாத இதழாக வந்துகொண்டிருந்தாலும் முதல் முறையாக விரிவான வாசகர் கடிதம் ஒன்று இந்த மாதம்தான் கிடைக்கப் பெற்றோம். ஈரோடு வாசகர் ரவிச்சந்திரனின் கடிதத்துடன் வாசகர் கடிதம் பகுதியை தொடங்குகிறோம். தொடர்ந்து வாசகர்களின் எதிர்வினைகளை எதிர்பார்க்கிறோம். அதுவே பத்திரிகையினை வழிநடத்தும் என்பதை நீங்கள் பத்திரிகையை படிக்கும்போது நினைவில் கொள்ளும்படி வேண்டுகிறோம். நீங்கள் எழுதாவிட்டால் உங்கள் கருத்துக்களை நாங்கள் அறியமுடியாதுதானே. ஒரு கார்டிலோ மின்னஞ்சலிலோ அவசியம் எழுதுங்கள். செடிக்கு நீரூற்றுவது போன்றது அது.

தெய்வத் திருமகள்

கலந்துரையாடல்

மோனிகா – ஓவியர், எழுத்தாளர்; மு.நடேஷ் – ஓவியர், அரங்கக் கலைஞர்; ரஃபீக் – உதவி இயக்குனர், ராமாநுஜம் – எழுத்தாளர், ராஜன் குறை – மானுடவியல் / திரைப்பட ஆய்வாளர், சங்கரநாராயணன் (கேபிள் சங்கர்) – எழுத்தாளர், ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன் – கவிஞர், சுபகுணராஜன் – காட்சிப்பிழை ஆசிரியர்.

ராஜன் குறை: நாங்கள் மிகவும் குறிப்பிடத்தகுந்த படங்களுக்குத்தான் கலந்துரையாடல்களை ஏற்பாடு செய்வது என்று கருதியிருந்தோம். இப்போது ஒவ்வொரு இதழிலுமே ஒரு திரைப்படத்தைக்குறித்து கலந்துரையாடல் அமைவது போன்ற சூழ்நிலை இருப்பது மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது. தெய்வத்திருமகள் படத்தைப் பொறுத்தவரை விக்ரமின் வித்தியாசமான பாத்திரம், அதில் அவர் நடிப்பு என்பதை மையப்படுத்திய படமாக இருப்பதால் நாமும் நல்ல நடிப்பு என்றால் என்ன என்ற கேள்வியை கவனத்தில் வைத்து பேசலாம் என்று யோசித்தோம். அதை ஒட்டி இந்தத் திரைப்படத்தைப் பற்றியும் பொதுவில் கருத்துக்களைச் சொல்லலாம்.

சுபகுணராஜன்: கதாநாயகன் தன் உடலை வேறுபடுத்திக்கொள்வது, சிதைத்துக்கொள்வது என்பது கமலஹாசனின் சிறப்பம்சமாக இருந்தது. அதைத்தொடர்ந்து விக்ரமும் சில படங்களில் அவ்வாறு செய்து வருகிறார். ஒரு சில நடிகர்கள் இவ்வாறு தங்கள் உடலை மாற்றியமைத்துக்கொள்வது என்பதில் விசேஷ கவனம் செலுத்துகிறார்கள். இந்தப் படத்தை நடிக்க விக்ரம் தேர்வு செய்ததற்கே காரணம் இந்த மாறுபட்ட கதாபாத்திரமாக இருக்குமோ என்று தோன்றுகிறது. நாற்பது வயதிற்குமேல் கதாநாயகனான விக்ரமின் சமீபத்திய சாகச கதாநாயகப்படங்கள் பீமா, கந்தசாமி போன்றவை நன்றாக ஓடவில்லை. அதனால் தன்னுடைய பலம் என்று அவர் நம்பும் வித்தியாசமான கதாபாத்திரத்தை தேர்ந்தெடுத்துள்ளார். "I am Sam" படத்தில் ஷான் பென்னின் (Sean Penn) நடிப்பை அவரது ஆடைகள் உட்பட பின்பற்றியிருக்கிறார். ஆனால் ஷான் பென் கதாபாத்திரத்தின் அளவு வார்த்தைகளை உபயோகிக்காததால் மிகவும் குறைந்த அளவிலான பாவங்களையே வெளிப்படுத்துவதாகத் தோன்றுகிறது. ஒரு மனச்சிதைவும், பேச முடியாத நிலையுமே மனதில் நிற்பதுபோல இருக்கிறது.

ராமாநுஜம்: நான் விக்ரமின் நடிப்பு பாராட்டிற்குரியது என்றுதான் நினைக்கிறேன். நடிப்பைப் பற்றி பேசுவது என்பது நடிகர்கள், பார்வையாளர்களின் அனுபவம் சார்ந்து ஏதாவது பேசுவதாகத்தான் இருக்கிறதே தவிர இசையை பற்றியோ, நடனத்தைப் பற்றியோ objectify செய்து பேசுவதுபோல பேசுவதற்கான கருத்தாக்கங்கள் நம்மிடையே இல்லை. மேற்கத்திய நாடுகளில் நடிப்பு, திரைப்பட நடிப்பு என்பது பெரும்பாலும் ஸ்டானிஸ்லாவஸ்கியை பின்பற்றியதுதான் என்று சொல்லலாம். அவர் நடிப்பிற்கான சில அடிப்படைகளை முறைப்படுத்துகிறார். ஒருவகையில் அவரது நடிப்புப் பயிற்சி முறை நாடக அரங்கிற்கு பயன்பட்டதைவிட திரைப்படத்திற்குத்தான் அதிகம் பயன்பட்டது எனக்கூறலாம். சுருக்கமாகச் சொன்னால் ஒரு கதாபாத்திரத்தை நடிகன் அறிவுபூர்வமாக உள்வாங்கி அதனிடத்தில் தானிருந்தால் இயங்குவது போல இயங்கத்துவங்குவது அவரது முறை எனலாம். நாம் இப்போது நடிப்பைப் பற்றிப் பேசும்போது தெரிந்தோ தெரியாமலோ ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கியின் கருத்தாங்களை வைத்துக்கொண்டு பேசமுடியலாமே தவிர நம்முடைய மரபிலான நடிப்பு என்பது என்ன என்பதைத் தெளிவாகப் பேசமுடியாது. நம்முடைய கலாசாரத்தில் ஒரு சில பாவனைகள், சைகைகள், உடலசைவுகள் ஆகியவை பிரதானமாக இருக்கும். குரலில் வெளிப்படும் பாவம் பிரதானமாக இருக்கும். இவற்றை நாம் மேற்கத்திய அடிப்படைகளிலிருந்து அளவிட முடியாது. நமக்கு குரலின் பாவம் சிறப்பாக இருக்குமளவு யதார்த்தமான சைகைகள் என்பது முக்கியமாக இல்லாமலிருக்கலாம். மேற்கில் குரலின் பாவம் என்பது சிறப்பாக இல்லாவிட்டாலும் யதார்த்தமான சைகைகள் என்பது சிறப்பாக இருக்கும். இந்திய அளவில் அல்காஷியின் மாணவர்களான நஸ்ருதீன் ஷா போன்றவர்கள் எவ்வளவு தூரம் மேற்கத்திய பாணியில் நடித்தார்கள், நமது மரபிலிருந்து எவற்றைப் பற்றினார்கள் என்பதை நாம் பார்க்கவேண்டும். சிவாஜி கணேசனைப் பற்றிப் பேசும்போது மெலோடிராமா என்று சொல்வார்கள். எந்த அடிப்படையில் அவ்வாறு சொல்ல முடியும் என்பது ஆராயத்தக்கது. எம்.ஜி.ஆருக்கு நடிக்கத்தெரியாது என்று சொல்வதற்கான அடிப்படையையும் அதேபோல ஆராயத்தான் வேண்டும். பொதுவாகச்சொன்னால் நடிப்பு பற்றிய நமது அணுகுமுறை எப்படி உருவாகியுள்ளது என்பதை நாம் யோசிக்காமல் நடிப்பைப்பற்றி பேசுவது கடினம். நமது பாரம்பர்ய கலைகளான தெருக்கூத்து போன்றவற்றில் நடிப்பு குறித்த அணுகுமுறை மிக வித்தியாசமானது. இது குறித்தெல்லாம் நிறைய சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. இப்படிப்பட்ட சிக்கலான பின்னணியில் பரிசீலிக்கும்போது நம் சினிமாவின் எல்லைகளுக்குள் விக்ரம் சிறப்பாக நடித்திருக்கிறார் என்றே சொல்லவேண்டும்.

சங்கரநாராயணன் (கேபிள் சங்கர்): நல்ல நடிப்பு என்பது என்ன என்பது அவரவர் பார்வையில் வேறுபடத்தான் செய்கிறது. என்னைப் பொருத்தவரை இந்தப் படத்தில் விக்ரமின் நடிப்பு என்னை வசீகரிக்கவில்லை. காரணம் இது கிட்டத்தட்ட ஒரு மிமிக்ரி போன்ற நடிப்பு என்பதுதான். நமது தமிழ் மக்களுக்காக ஜனரஞ்சகமாக இருக்கவேண்டும் என்று மிகவும் மிகைப்படுத்தப்பட்ட குழந்தைத்தனமான பாவங்களையே அவர் வெளிப்படுத்துகிறார். இயக்குநர் இதை வெளிப்படுத்தும் விதமாக ஒரு காரியம் செய்திருக்கிறார். படத்தில் விக்ரமின் நண்பர்களாக மன வளர்ச்சி இல்லாதவர்கள் நான்கு பேர் வருகிறார். அவர்கள் யாருமே நாக்கை குழறிக்கொண்டு சின்னக் குழந்தையின் மழலையில் பேசுவதில்லை. விக்ரமின் ஐந்து வயது மகளே அப்படி பேசுவதில்லை. பிறகு ஏன் ஐந்து வயது மன வளர்ச்சி கொண்டவர் என்பதைக் காட்ட விக்ரம் அப்படிப் பேச வேண்டுமென்ற கேள்வி இருக்கிறது. ஷான் பென்னின் நடிப்பைப் பார்த்தால் அவர் சின்னக் குழந்தையைப் போல

பேசுவதில்லை. அவருக்கு மன வளர்ச்சிதான் இல்லையே தவிர அதற்காக மழலை பேசவேண்டும் என்பதில்லை. இது வெகுஜன அளவில் அந்தக் கதாபாத்திரத்தை கொண்டுசெல்லவேண்டும் என்பதற்காக செய்தது. நானும்கூட படம் எடுத்தால் அப்படிச்செய்ய நேரலாம். அதை புரிந்துகொள்கிறேன். அதே சமயம் ஏராளமான பாவனைகள், சைகைகள் போன்றவற்றை ஷான் பென்னிடமிருந்து கடன் பெற்றுள்ளார். ஒரு இடத்தில் குழந்தைக்கு சாப்பாடு கொடுக்க முயற்சிக்கும்போது ஷான் பென் தடுக்கி கீழே விழுவார். அந்தப் படத்தை பார்த்தீர்களென்றால் வைட் ஆங்கிளில் அவர் விழுவது நேரடியாக நம்மீது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும். அதே போன்று விக்ரம் தரையில் விழும் காட்சி தமிழில் வெட்டப்பட்ட துண்டுக்காட்சிகளாகத்தான் இடம்பெற்றுள்ளது. அதாவது அவரால் ஷான் பென் போல இயல்பாக விழ முடியவில்லை என்றுதான் தோன்றுகிறது. என்னைப்பொருத்தவரை முழுவதும் சொந்தமான கதை என்று ஒன்று கிடையாது. எல்லாமே ஏதோ ஒரு தூண்டுதலில் வருவதுதான். அதே சமயம் அந்தப் படத்தைப் பார்த்துச் செய்யும்போது எந்த அளவு இம்பரவைஸ் (improvise) செய்கிறோம் என்பது முக்கியம். கமல் அதைச் செய்வார். விக்ரமைப் பொருத்தவரை பார்வையாளர்களை திருப்தி செய்வதற்காக மிகைப்படுத்தியுள்ளார் என்பது மட்டும்தானே தவிர விருது தரவேண்டும் என்கிற அளவு வித்தியாசமாக அந்தக் கதாபாத்திரத்தை அவர் அர்த்தப்படுத்தவில்லை.

நடேஷ்: முதல் பாதியில் நடிப்பை கவனித்த அளவு நான் கதைநிகழ்வுகளை கவனிக்கவில்லை. என்னை அந்த நிகழ்வுகள் ஈர்க்கவுமில்லை. மேற்கத்திய சினிமாவில் நடிப்பில் வெறும் வரலாற்றுத்தடங்களை தேடும் முயற்சிதான் இருக்கும். ஆனால் நமது அரங்க மரபுகளில் எத்தகைய மிகையான பாவங்களை நடிகர்கள் தோற்றுவிக்கிறார்கள் என்று பார்த்தால் அவர்கள் தவிர்க்கமுடியாமல் ஒரு உருமாற்றத்துக்கு அல்லது உத்வேக நிலைக்கு ஆட்படுகிறார்கள் (transformation) என்று கவனிக்க முடியும். கூத்து போன்ற கலைகளில் நடிப்பு ஒரே கதாநாயகனிடம் மையம் கொள்ளாமல் ஒவ்வொரு நடிகனிடத்திலுமே உச்சம் பெறுவதைக் காணமுடியும்.

ராமானுஜம்: நீங்கள் கூறும் உருமாற்றத்தில், டிரான்ஸ்ஃபர்மேஷனில் முழுவதும் நடிகர்கள் சுயத்தை இழந்துவிடுகிறார்கள்?

நடேஷ்: நடக்கலாம். நடக்காமலும் இருக்கலாம். பல சமயங்களில் அந்த டிரான்ஸ்ஃபர்மேஷன் நடிகனின் கட்டுப்பாட்டில்தான் இருக்கும். ஆனால் வசனம் மறந்துவிட்ட நிலையிலும் கதாபாத்திரத்தின் உணர்வுகளுக்கு ஆட்பட்டு பற்களை கட கட என்று கடித்துக்கொண்டு நிற்கும் நடிகனை கூத்தில் பார்த்திருக்கிறேன். அதேபோல நானும், ஒரு சில வெளிநாட்டு அரங்கக் கலைஞர்களும் ஒரு கிராமத்தில் கூத்து நிகழுமிடத்தில் பார்வையாளர்கள் பகுதிக்கு வருவதைக்கண்டவுடன் திடீரென்று பெரும் ஆவேசத்திற்குள்ளாகி தன்னுடைய உடற்தோற்றம் மாறி உத்வேகம் பெற்ற நடிப்பால் சக நடிகர்களை திக்குமுக்காடச்செய்த கலைஞனையும் பார்த்திருக்கிறேன். இந்த டிரான்ஸ்ஃபர்மேஷனுக்கான ஆற்றலை பலவாறாகப் பயன்படுத்துவதில்தான் நமது நடிப்பு மரபு இருக்கிறது. இதன் அதிகபட்ச வெளிப்பாடாகத்தான் பொஸஷன் (possession) அதாவது சாமியாடுவது நிகழ்கிறது. எனவே மிகையாக நடிப்பது என்பதை இந்தக்கோணத்தில்தான் பார்க்கவேண்டியுள்ளது.

மோனிகா: இந்த படத்திற்கு போகும்போது “எப்படி வந்திருக்கக் கூடுமோ?” என்ற கவலையுடன்தான் போனேன்; படம் வெளியாவதற்கு முன்னால் பார்த்த ஸ்டில்கள் அவ்வாறு கவலைப்பட வைத்தன. முதலில் எனக்கு ஆறுதல் அளித்தது இதை மிகவும் வித்தியாசமான படமாக மாற்றவேண்டும் என்று முயற்சி செய்யாதது. I am Sam படத்தை தழுவி எடுப்பதால் இதை பரீட்சார்த்தமாக எடுக்க முடிவு செய்யாமல் முழுக்கவும் தமிழ் சினிமாவின் வழக்கமான கதையாடல் பாணியில் எடுத்தது படத்தை காப்பாற்றியுள்ளது. சந்தானத்தின் காமெடி டிராக் போன்றவை இந்த மாறுபட்ட கதாபாத்திரத்தின் மீது முழு சுமையையும் ஏற்றாமல் காப்பாற்றுகின்றன. இதைப் பார்க்கும்போது தவிர்க்கவியலாமல் எனக்கு மிஷ்கினின் நந்தலாலா நினைவுக்கு வந்தது. அதுவும் ஒரு தழுவல்தான், ஆனால் மிகவும் வருத்தமளிக்கும் விதத்தில் அந்தக் கதையில் மனச்சிதைவு நுழைக்கப்பட்டு வன்முறையாகச் சித்தரிக்கப்பட்டிருந்தது. மனநோய்களை மையமாகக் கொண்ட படங்கள் பல விதமானவை. One Who Flew Over the Cuckoo's Nest இலிருந்து, மீண்டும் ஒரு காதல் கதை வரை பல படங்களை நினைத்துப் பார்க்கலாம். இதில் மிகவும் முக்கியமானது பார்வையாளர்களை மனநோய் குறித்து இந்தப் படங்கள் எவ்வாறு சிந்திக்க வைக்கின்றன என்பதுதான். இந்தப் படத்தில் கதாநாயகன் தொல்லையற்றவனாக சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளான். நிறைய சிரிப்பை வரவழைக்கும் காட்சிகள் உள்ளன. அதனால்தான் இறுதியில் கோர்ட் சீனில் அழ முடிகிறது. அது தமிழ் சினிமாவின் கதையாடல் முறையில் ஒன்று. எனவே முழுக்கவும் வெகுஜன சினிமாவாகவே முடிவு செய்து எடுத்திருப்பால் இந்தப் படம் அதிகம் தொந்திரவு செய்யாமல் ஓரளவு ரசிக்கக் கூடியதாக வந்திருக்கிறது என்பது என் கருத்து. அதே சமயம் ஒரு விளம்பரப் படத்திற்கான அழகியல் தமிழில் சினிமாக்களை ஊடுருவி வருவதாகத் தோன்றுகிறது. பயன்படுத்தும் வண்ணங்கள், ஸ்லோ மோஷன் போன்ற உத்திகள், காமிரா கோணங்கள் இவற்றிலெல்லாம் ஏதோ ஒரு விளம்பரப் பட்த்தன்மை வந்துவிடுகிறது. அது மிகவும் தொந்திரவு செய்கிறது. நூற்றெண்பது டிகிரி படம் முழுவதும் இப்படி இருந்தது; தெய்வத்திருமகளில் அந்த அளவு இல்லாவிட்டாலும் அனுஷ்காவுடனான பாடல் காட்சி போன்ற இடங்களில் தூக்கலாக இருக்கிறது.

ராஜன் குறை; என்னுடைய பார்வையிலிருந்து நிறையவே சொல்வதற்கு இருக்கிறது. எல்லாம் சொன்னால் தனிக் கட்டுரை ஆகிவிடும். சுருக்கமாகச் சொன்னால் நான் பல கட்டுரைகளில் தனித்தியங்கும் சினிமா என்ற கருத்தாக்கத்தை கூறிவருகிறேன். அதாவது அன்றாட வாழ்விற்கு வெளி ரீதியாக, தர்க்க ரீதியாகத் தொடர்பில்லாமல் வாழ்வை உணர்வு ரீதியாக சாராம்சத்தில் மட்டுமே சுட்டிக்காட்டும் பாணியை தனித்தியங்கும் சினிமா என்று அழைக்கிறேன். நாம் தமிழில், இந்திய அளவில் கமர்ஷியல் சினிமா என்று சொல்லும்போது இந்த வகையான சினிமாவைத்தான் கூறுகிறோம். இந்த வகையான படங்களில் நிஜ வாழ்வில் இப்படி நடக்குமா என்று கேட்கக் கூடாது. இதுபோல ஏதோ ஒன்று நடக்கும் என்று வைத்துக்கொண்டு

காட்சியை ரசிக்க வேண்டும். கோர்ட் வளாகத்தில் சந்தானம் நடந்துகொள்வது போல ஒரு வக்கீல் நடந்துகொள்வாரா என்று யோசிக்க முடியாது. அது நகைச்சுவைக் காட்சி. வக்கீல்கள் கேசுக்காக அலைவார்கள் என்பதைத்தவிர அதில் நடைமுறை வாழ்க்கைக்கு தொடர்பாக எதுவும் இருக்காது. இப்படிப் பட்ட காட்சிகள் வந்தவுடன் நமக்கு இது தனித்தியங்கும் சினிமா என்று புரிந்துவிடுகிறது. எனவே மனநோய் சித்தரிப்பிலும் கொஞ்சம் மிகை இருக்கும் என்று புரிந்துகொள்கிறோம். ஷான் பென் போல நடித்தால் தமிழகத்தில் பார்வையாளர்களுக்கு அந்தக் கதாபாத்திரம் மனவளர்ச்சி குன்றியது என்பதே புரியாமல் போய்விடலாம் என்பதைவிட அவர்களை உணர்வுரீதியாக தாக்காமல் போய்விடலாம் என்பதே நிஜம். எனவே இங்கே விக்ரமின் முன்னால் உள்ள சவால் கடுமையானது. அவருக்கு ஷான் பென் நடிப்பு தெரியும். சங்கரநாராயணன் சொல்வது போல அவர் அதை போலி (மிமிக்) செய்வதாக நான் நினைக்கவில்லை. அவருக்கு ஷான் பென் போல நடிக்க ஆசை இருந்தாலும் அவர் தமிழில் மிகைப்படுத்தித் தான் ஆகவேண்டும். அதேசமயம் வித்தியாசமாக அவரைப்போல நடிக்கவும் வேண்டும். எனவே இந்த இரட்டைக் கட்டளையின் சுமை அவர்மேல் விழுகிறது. அவரைப்போல் நடி ஆனால் மிகைப்படுத்து என்று.

இதில் இன்னொரு பிரச்சினை என்னவென்றால், தனித்தியங்கும் சினிமா என்பதால் காட்சிக்குக் காட்சி தொடர்பில்லாமல் இருக்கலாம் என்றும் முடிவு செய்துவிடுகிறார்கள். ஏற்கனவே விஜய் படமான மதராஸப் பட்டிணம் பற்றி எழுதியிருந்தேன். உதாரணமாக தெய்வத்திருமகன் படத்தின் துவக்கத்தில் காரிலிருந்து இறக்கி விடப்பட்ட விக்ரம் தன்னை சந்திப்பவர்களிடம் தெளிவாக என் பெண்ணை (மகளை) காரில் கூட்டிக்கொண்டு போய் விட்டார்கள். என்னை இறக்கி விட்டு விட்டார்கள் என்று தெளிவாகக் கூறக்கூடிய அளவு முதிர்ச்சியுடந்தான் இருக்கமுடியும் என்று படத்தின் பிற பகுதிகளை வைத்துக்கொண்டு சொல்லலாம். சில வாரங்களுக்குப் பின் கோர்ட்டில் வக்கீல் கேட்கும் கேள்விகளைப் புரிந்துகொண்டு குழந்தையை மைத்துனியிடம் கொண்டு சேர்க்கும் அளவு தெளிவுள்ளவர்தான் அவர். ஆனால் படத்தின் முதல் பத்து நிமிடங்களில் அவர் யார்? நிலா யார்? என்று சஸ்பென்ஸ் இருந்தால் நன்றாக இருக்கும் என்பதற்காக அவர் "நிலா,அவலாஞ்சி, சாக்லெட் ஃபாக்டரி" என்று தொடர்பில்லாமல் பேசவேண்டியிருக்கிறது. இப்படி அந்தக் கதாபாத்திரத்தின் மனமுதிர்ச்சியின் அளவு காட்சிக்குக்காட்சி சுவாரசியம் கருதி வேறுபட்டால் எப்படி ஒரு நடிகன் அதை அறிவுபூர்வமாக அணுகி உணர்வுபூர்வமாக நடிக்கமுடியும்? அந்தக் கதாபாத்திரமே தர்க்கரீதியான தொடர்ச்சி இல்லாமல் ஒரு முழுமையற்ற சிதறலாகத்தானே இருக்கிறது? ஏதோ ஏகதேசமாக மனவளர்ச்சி பிரச்சினை என்றுதான் எடுத்துக்கொள்ள முடியுமே தவிர ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் அந்தக் கதாபாத்திரம் என்ன செய்யும் என்று யோசிக்க முடியாது. இப்படிப்பட்ட ஒரு சிக்கலுக்கிடையில் விக்ரம் மிக நன்றாகவே நடித்திருக்கிறார் என்று தோன்றுகிறது. உணர்வுரீதியான தொடர்ச்சியை அவர் சாதித்திருக்கிறார். ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன் அவர் காட்சிப்பிழைக்கு அனுப்பியிருந்த குறிப்பில் சொன்னது போல நானும் கோர்ட் சீனில் அழுதேன். இரண்டு முறை பார்த்த போதும் அந்தக் காட்சியில் அழாமல் இருக்க முடியவில்லை.

கேபிள் சங்கர்: அதில் ஒரு திட்டமிடல் இருக்கிறது. அவர்கள் இருவரும் சமிக்ஞையில் பேசிக்கொள்வது முதலில் வரும்போதே அது பின்னால் கிளைமாக்ஸில் வரும் என்று முடிவு செய்துவிட்டேன்.

ராஜன் குறை: அது இருக்கலாம். ஆனால் திட்டமிடல் மட்டுமே அந்த சீனை உயிருள்ளதாக்க முடியாது. விக்ரமின் நடிப்பு அந்த இடத்தில் சோபிக்காமல் நாம் அழுவது என்பது சாத்தியமேயில்லை. அவரிடம் ஷான் பென்னைப் பாருங்கள். ஆனால் அவர்போல நடிக்காமல் மிகைப்படுத்துங்கள். நாங்கள் ஒவ்வொரு காட்சியிலும் ஒவ்வொரு மாதிரி உங்கள் மனமுதிர்ச்சியைக் காட்டுவோம்; அப்போது கூட நீங்கள் அந்தக் கதாபாத்திரத்தை உள்வாங்கிக்கொண்டு நடிக்கவேண்டும் என்று சொல்லி, அப்போதும் கூட அவர் அதைச் சிறப்பாகச் செய்திருப்பது பாராட்டுக்கு உரியது என்றுதான் நினைக்கிறேன்.

ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்: உணர்வே மட்டுமே மையப்படுத்தி வாழ்விற்கு அன்னியமான நிகழ்வுகளையும் ரசிக்க முடிகிறது என்பது சரிதான். அதைக் குறிப்பிடுவது போலத்தான் ஊட்டி என்ற இடம் தேர்வாகிறது. மூன்றாம் பிறை கதை ஏன் ஊட்டியில் நடக்கிறது? தெய்வத்திருமகளின் கதைக்களனும் ஏன் ஊட்டியில் சாக்லேட் தொழிற்சாலையில் இருக்கவேண்டும் ? ஆனால் மூன்றாம் பிறை படத்தில், அதன் வெளிக்குள்ளேயே நாயகனுக்கும், குழந்தை மனநிலை உள்ள பெண்ணுக்கும் இயல்பான ஒரு உறவு உருவாகி அது புதிரான விதியின் கைப்பிடியில் சிக்கி நாயகன் தனிமைப்படும் சோகம் காவிய அழுத்தத்துடன் முடியும்.

எல்லாரும் உள்ளூரத் தனிமைக்குள் புறக்கணிக்கப்படுபவர்களாகவே உணருபவர்களாக உள்ளோம். அந்த இடத்தை ஒரு படைப்பு தொடும்போது நாம் நெகிழ்ந்துவிடுகிறோம். 'நீ இல்லாமல் எது நிம்மதி...நீ தான் என்றும் என் சன்னிதி' என்று சொல்வதற்கு மனிதர்களுக்கு எப்போதும் ஒரு முன்னிலையோ பிடிமானமோ தேவைப்படுகிறது. ஆனால் தொடர்ந்து நிரந்தரமாகவோ தற்காலிகமாகவோ நாம் கைவிடப்படுகிறோம். மூன்றாம் பிறையில் ரயில் நிலையத்தில் கைவிடப்படும் நாயகனுடன் நாம் அனைவரும் அடையாளம் கொள்ளும் இடம் இதுதான்.

ஆனால் தெய்வத்திருமகள் படத்தில் அந்த விளைவு தன்னியல்பாக நடந்திருக்கிறதா. இந்தியச் சூழலில் அதுவும் தமிழ்சூழலில் மனவளர்ச்சி குன்றிய பெற்றோரிடமிருந்து குழந்தையைப் பிரிக்கும் சூழல் இருக்கிறதா என்பது முதல் கேள்வி..

என்னைப் பொருத்தவரை இந்தியாவில், தமிழ்நாட்டில் பெரும்பாலான குழந்தைகள் பெற்றோர் இருவருமே மனநோயாளிகளாகவோ, பெற்றோரில் ஒருவர் மனநோயாளியாகவோ, நோய்கூறான சமூகச் சூழலிலோதான் வாழ்கின்றன என்று எண்ணுகிறேன். இச்சூழ்நிலையில் மன ஆரோக்கியம் நிறைந்த இடம் தான் நமது குழந்தைகளுக்கு மிகவும் அந்நியமாகவும் சிக்கலாகவும் இருக்கும் என்று எண்ணுகிறேன். நான் நோய் என்பதை வரையறை செய்வது, ஐக்கிய நாடுகள் சபை குழந்தைகளுக்கு வகுத்துள்ள உடல்நல,

மனநல, கல்வி உரிமைகளின் அடிப்படையில். அந்த வகையில் தெய்வத்திருமகள் படத்தில் கையாளப்பட்டிருக்கும் பிரச்னையே நமக்கு அந்நியமானது.

அப்புறம் இப்படத்தில் வரும் வீடுகள், இடங்கள், மனிதர்கள் எல்லாரும் போட்டோ பினிஷிட் ஆக, sophisticated ஆக உள்ளார்கள். மணிரத்னம் படங்களில் இந்தப் போக்கு ஆரம்பித்தது எனலாம். பொங்கல் பானைகள், உழவர்கள், இரவில் ஆற்றில் ஒற்றையாக மிதக்கும் படகு போன்ற காட்சிகள் வரையப்பட்ட பொங்கல் வாழ்த்துகளை நாம் அனுப்பிக் கொண்டிருந்த காலம் முடிந்து 90 களில் லேமினேட்டட், ஆப்செட் போட்டோ பிரிண்டுகள் வாழ்த்துகளாக அறிமுகமானபோது இயக்குனர் கதிர் அதே மாற்றத்தை நடமாடும் வாழ்த்து அட்டைகள் போல காதல் தேசம், காதலர் தினம் போன்ற படங்களை புதிய வஸ்துகளாக உருவாக்கி தற்காலிக வெற்றிகளையும் பெற்றார். இப்போது ராதா மோகன், விஜய் ஆகியோர் இப்பாணியைத் தொடர்கிறார்கள். நாடகம், மோதல், கதைசொல்லுதல் என்னும் மையத்திலிருந்து விலகி 'அழகாகத் தோன்றும்' அதீத நடவடிக்கையில் சினிமா என்னும் அனுபவத்தை இந்த இயக்குனர்கள் கொலைசெய்து விடுகின்றனர். பார்வையாளனுக்கு அதிகபட்ச தித்திப்பைத் தர இயக்குனர் கடுமையாக மெனக்கிட்டிருக்கிறார். எக்ஸ்பிரஸ் அவன்யூ மாலுக்குப் போவது போல படத்தின் கழிப்பறை மூலை வரை சர்வசுத்தமாக பாக்டீரியா ஃப்ரீயாக உள்ளது. இதனால்தான் விழுந்து எழுந்தால் நட்சத்திரங்கள் நிற்கின்றனர். கதை குழந்தைகளுக்கானது. அதனால் நாயகன் சாக்லேட் பாக்டரியில் வேலைபார்க்கிறார். அடுத்த சாக்லேட் விக்ரம். அதுவும் போதாதற்கு வேஃபராக அனுஷ்கா. அதுவும் போதாது. ப்ளாக் சாக்லேட்டுக்கு அமலா பால். அதுவும் போதாது அழகாக வெள்ளைவெள்ளேரெனக் குழந்தை திகட்டுகிறது. அடியில் லேசாக கசப்பு இருப்பதுதான் உண்மையான சாக்லெட்டின் அழகு.

இடைவேளை வரை அப்பாவையும் மகளையும் பிரிப்பதற்கு மிகவும் சிரமப்பட்டு விடுகிறார் இயக்குனர். தனது அக்கா குழந்தை எனத் தெரிந்தவுடன் குழந்தைகள் பள்ளி கரெஸ்பாண்டென்ட் குழந்தையை எடுத்துக்கொண்டு ஓடி விடுகின்றார். இதற்குப் பிறகுதான் கொஞ்சூண்டு படத்துடன் ஒட்டுதல் வருகிறது. என்னதான் விரைப்பாக இருந்தாலும் விக்ரம் எனது இரண்டு சொட்டுக் கண்ணீரை கடைசி அரைமணி நேரத்தில் வாங்கிவிட்டார். என்னைச் சுற்றியிருந்த பார்வையாளர்கள் இன்னும் கூடுதலாக அழுகிறார்கள்.

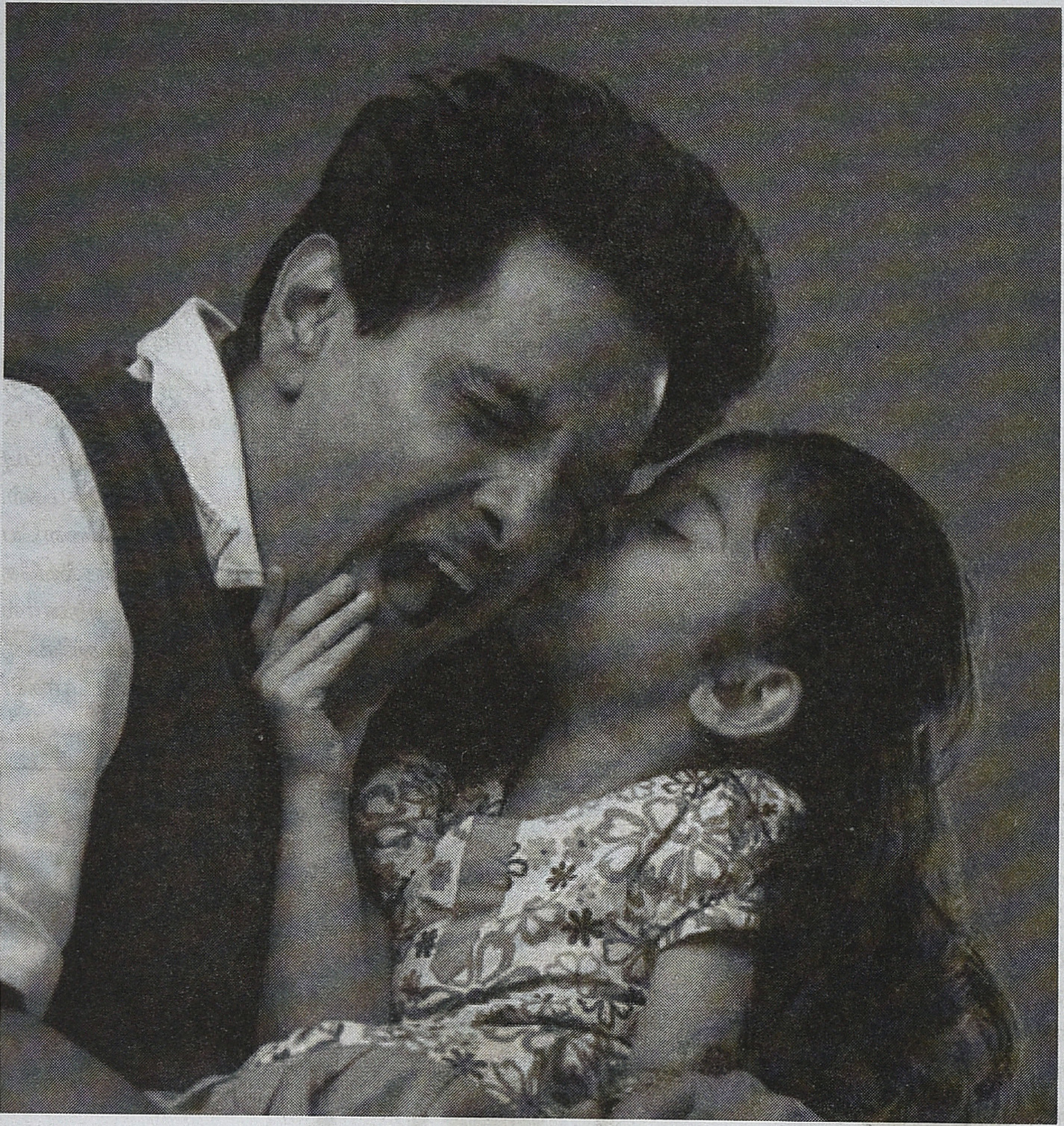
இந்தப் படத்தில் நான் ரசித்த விஷயம் என்று சொன்னால், கிருஷ்ணா தனது குழந்தைக்கு கதை சொல்லும் பாட்டு. அந்தப் பாட்டில் உண்மையிலேயே நினைவைக் குவிக்க முடியாத ஒரு மனதின் சிதறல்களிலிருந்து உருவாகும் கதை அழகாக காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அதிலும் தொழில்நுட்ப சோபிஸ்டிகேசன் கண் உறுத்தல்தான்... எனக்கு மூன்றாம் பிறையில் வரும் கதைப்பாடலான முன்பு ஒரு காலத்திலே முருங்கை மரக்காட்டுக்குள்ளே பாடல் மீண்டும் நினைவுக்கு வருகிறது. நெருக்கமாகவும் உள்ளது.

ஆனால் தெய்வத்திருமகளைப் பொருத்தவரையில் அது ரோலர் கோஸ்டரில் அமர்ந்து பாசமலர் படம் பார்க்கும் அனுபவத்தைத் தருகிறது.

ரஃபீக்: இது போன்ற ஒரு பிரச்சினை, மனவளர்ச்சி குன்றிய ஒருவரால் குழந்தையை வளர்க்க முடியுமா என்ற பிரச்சினையை தமிழ் சூழலுக்கு ஏற்ப மாற்றுவதற்கு நிறைய உழைக்கவேண்டும். அது வணிக ரீதியாக வெற்றியும் பெறவேண்டும் என்னும்போது உழைப்பு இன்னம் கூடுதலாகவே இருக்கவேண்டும். தெய்வத்திருமகள் படத்தைப் பொறுத்தவரையில் சுலபமான தேர்வுகளையே செய்துள்ளார்கள். கதைக்களத்திற்கு ஊட்டிக்குச் செல்வதே அந்த சுலபமான தேர்வுகளின் அடையாளம். அதனால் என்னுடைய பார்வையில் இந்தப் படத்தின் கதையினை, சூழலை போதுமான உழைப்பின்றி உருவாக்கிவிட்டார்கள் என்றுதான் தோன்றுகிறது.

நடேஷ்: உண்மையாக உழைப்பது என்பது முக்கியம்தான். ஆனால் அந்த ஹானஸ்டி பல விதங்களில் செயல்படமுடியும். படம் எடுப்பவர்களுக்கு அது வெற்றிப்படமாக வேண்டும் என்று நினைப்பதில் ஹானஸ்டி இருக்கிறது. ஒரு நல்ல நடிப்பைத் தரவேண்டும் என்று நினைப்பதில் விகரமிற்கு ஹானஸ்டி இருக்கிறது. இதெல்லாம் சேர்ந்து எப்படியோ நம்மை உணர்ச்சிவசப்படச்செய்து அழவைத்து விடுகிறது.

சுபகுணராஜன்: நான் ராஜன் குறை கூறியதற்கு மாற்றாக இந்தப் படத்தின் திரைக்கதையில் சில அம்சங்களை பாராட்ட நினைக்கிறேன். I am Sam படத்தில் மணவாழ்க்கையில் சிக்கலுக்குள்ளாகும் புகழ்பெற்ற பெண் வழக்கறிஞர், அவருக்கும் அவருடைய பத்து, பதினோரு வயது மகனுக்கும் உள்ள உறவு மட்டுமே சாமின் மகள் பாசத்துடன் ஒப்பிடக் கூடியதாக இருக்கும். ஆனால் இந்தப் படத்தில் நான்கு



இருக்கிறான். அவன் தன்னுடைய வழக்கறிஞரிடம் என்னால் குழந்தையை வளர்க்கமுடியாது என நினைக்கிறீர்களா என்று கேட்கும்போது அவள் என்னுடைய கருத்து முக்கியமில்லை, கோர்ட் என்ன நினைக்கிறது என்பதுதான் முக்கியம் என்பாள். சாம் நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள் என்பது எனக்கு முக்கியம் என்பான். அந்த அளவு தன்னுணர்வு பெற்ற தனி நபராகத்தான் மூளை வளர்ச்சி குன்றியிருந்தாலுமே சாம் வெளிப்படுகிறான். ஆனால் தமிழில் அரசு இத்தகைய உறவில் தலையிடுவது சாத்தியமில்லாததால் அந்தப் பாத்திரம் தன்னுடைய நிலையைக் குறித்து தன்னுணர்வுடன் பேசுவது சாத்தியமில்லாமல் இருக்கிறது.

ராஜன் குறை: சரியாகப் பார்த்தால் I am Sam படத்தின் பிரச்சினை மன வளர்ச்சி குன்றியவன் குழந்தையை வளர்க்க முடியுமா என்பதுதான். தமிழ்ப் படத்தில் அது பிரச்சினையே கிடையாது. அவனால் வளர்க்க முடியாது என்பதில் அவன் உட்பட அனைவருக்கும் உடன்பாடு இருக்கிறது. இறுதியில் மைத்துனியிடம் குழந்தையை கொடுத்து விடுகிறான். படத்தின் மையப் பிரச்சினையே அவன் அன்பு எத்தகையது என்பதை அனைவரும் புரிந்துகொள்வதும் அதன் மூலம் அன்பு பாசத்தின் முக்கியத்துவத்தை உணர்வதும்தான். அதற்கு உதவும் ஒரு முகாந்திரம்தான் மனவளர்ச்சி குன்றிய மனிதன். ஆங்கிலத்தில் மையப்பிரச்சினையாக இருப்பது தமிழில் கதைக்கான ஒரு தூண்டுதல் மட்டுமே. சுவாரசியமாக தமிழ் சினிமா எடுக்கும்போது இந்த மையத்தை தொட முடியாதா என்பது கேள்விதான்.

மேலும் கொஞ்சம் தர்க்கரீதியான தொடர்ச்சியைக் கொண்டுவருவதும் சாத்தியம்தான். நமது சூழலில் மன வளர்ச்சி குன்றியவர்கள் இப்படியிருப்பது சாத்தியமில்லையென்றால் சாக்லெட் ஃபாக்டரி விக்டரின் பாத்திரத்தை தெளிவாக உருவாக்கியிருக்கலாம்.

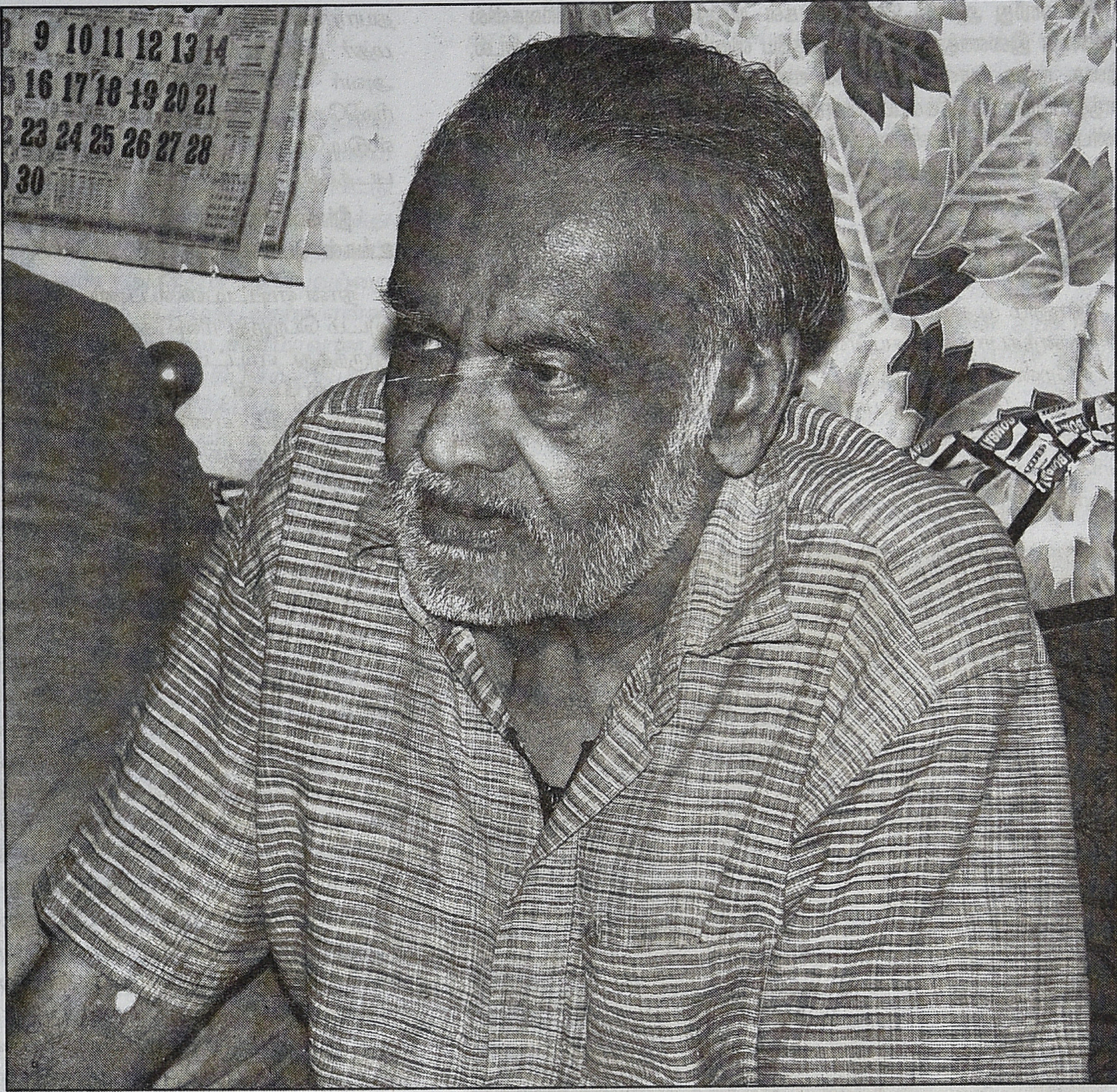
கேபிள் சங்கர்: அப்படியெல்லாம் யோசித்து எடுத்தால் படம் ஓடாது என்பதுதான் பிரச்சினை.

ரஃபீக்: ஓடாது என்று உறுதியாகச் சொல்ல முடியுமா என்று தெரியவில்லை.

ராஜன் குறை: நான் கேட்பதெல்லாம் ஒரு சில சிறிய மாறுதல்கள்தான். ஒரு சில காட்சிகளை இணைப்பதால் படத்தின் கதையாடல் தர்க்கத்தை மேம்படுத்தி, குணசித்தரங்களின் வெளிப்பாட்டையும் மேம்படுத்த முடியும் என்றுதான் நினைக்கிறேன். ஆனால் இதெல்லாம் தொடர்ந்த விவாதத்திற்குரியது. பங்கேற்றதற்கு அனைவருக்கும் நன்றி.

விதமான தந்தை, குழந்தை உறவுகள் பின்னப்பட்டுள்ளன. விக்ரம் அவர் குழந்தைக்கான உறவு மையமாக இருக்கிறது. அதற்கடுத்து மிகச்சிறப்பாக அமைந்திருப்பது அனுஷ்காவிற்கும், அவருடைய தந்தை ஒய்.ஜி.மகேந்திரனுக்கும் உள்ள உறவு. மூன்றாவதாக அமலா பாலின் தந்தைக்கும் அவருடைய பெண்களுக்குமான உறவு. அவர் ஒன்றும் பணத்திமிர் பிடித்த வில்லனல்ல. தன் பெண்ணின் மீதான அன்பே அவருக்கு கிருஷ்ணாவின் மீதான வெறுப்பாக பேத்தியின் மீதான பற்றுதலாக மாறுகிறது. கிருஷ்ணாவின் அன்பும் தன்னையொத்ததுதான் என்று அவர் கோர்ட்டில் கண்டு உணரும் தருணத்தில் அவர் வழக்கை முடித்துக்கொள்ள முடிவுசெய்கிறார். நாலாவது தந்தை குழந்தை உறவு வக்கீல் நாசருடையது. தன் குழந்தைக்கு சமயத்தில் கிருஷ்ணா செய்த உதவி அவரை கோர்ட்டில் கண்கலங்க வைக்கிறது. இப்படியாக இந்த பாசப்பிணைப்புகளை வைத்து ஆங்கிலத்தில் உள்ளதை கொண்டுவரமுடியாததற்கு பதிலாக திரைக்கதையை அமைத்திருப்பதை ஒரு சிறந்த தழுவலாகத்தான் பார்க்கவேண்டும் என்று நினைக்கிறேன். உதாரணமாக ஆங்கிலத்தில் கோர்ட்டில் ஷான் பென் பேசும் வசனமே அவன் பக்கம் துணைநிற்க, இதில் விக்ரம் நாசர் மகனுக்கு செயல்பூர்வமாக உதவுவதை அதற்குப் பதிலாக வைத்திருப்பது மிகவும் பொருத்தமாகத்தான் இருக்கிறது.

ராமானுஜம்: I am Sam படத்தில் சாமிற்கும் அவன் பெண்ணிற்கும் இடையில் வருவது அரசு. அதற்கு எதிர்முனையில் சாம் தன்னை தனிமனிதனாக உணரக்கூடியவனாக



ஒவ்வொரு படமும் ஆவணப் படுத்தலுக்குரிய படம்

பி.கே.நாயருடன் நேர்காணல்
அம்ஷன் குமார்

இந்திய சினிமா சரித்திரம் பற்றிய சுயமான தேடல் புரிந்த தனிப்பெரும் ஆளுமை பி.கே.நாயர் என்பதில் இருவேறு கருத்துகளுக்கு இடமில்லை. இந்திய தேசிய திரைப்பட ஆவணக் காப்பகத்தில் (National Film Archives of India) முப்பது ஆண்டுகள் முக்கிய பெறுப்பேற்று பணி புரிந்தார். பணி ஓய்வு பெற்ற பிறகும் அவர் பல்வேறு திரைப்பட விழாக்களுக்கு மூத்த ஆலோசகராகவும் புனே திரைப்பட மற்றும் தொலைக்காட்சி இனஸ்டிட்யூட்டில் (Film and Television Institute of India) கௌரவ விரிவுரையாளராகவும் இருக்கிறார். ஆனால் இன்னமும் அவரைப் பற்றி நாம் முழுமையாக சொல்லிவிடவில்லை. இந்தியாவில் திரைப்படங்கள் ஆவணப்படுத்துகிற முயற்சியின் முன்னோடியான அவர் திரைப்படங்கள் வசூல் திரையிடல்களுக்கு பின் ஊசிப்போகிற பண்டங்கள் என்று நிலவிய மனோபாவத்தை அடியோடு மாற்றியவர். திரைப்படங்கள் அவை எத்தரம் வாய்ந்தனவாயிருந்தாலும் சரி அவை பாதுகாக்கப்பட வேண்டிய ஆவணங்கள் என்கிற எண்ணத்தை விதைத்து வெற்றிகரமாக செயல்பட்டவர். சினிமாத் துறைக்கு அவர் ஆற்றிய வாழ்நாள் பங்களிப்பிற்காக அவருக்கு 2008ம் ஆண்டில் சத்யஜித் ராய் நினைவு விருது வழங்கப்பட்டது. புனேயில் இரண்டு நாட்கள் நான் தொடர்ந்து அவரது இல்லத்தில் கண்ட பேட்டி இங்கு தரப்படுகிறது. பேட்டி ஒலிப்பதிவும் புகைப்படங்களும் ராஜீவ் ஆனந்த்.

சினிமாமீது ஆர்வம் கொள்பவர்கள் அத்துறை சார்ந்த பிரிவுகளில் தங்களை இணைத்துக் கொள்வதையே விரும்புவார்கள். நடிப்பு, பாடல், இசை, கதை வசனம், இயக்கம் என்றெல்லாம். சிலர் அதன் வணிக சாத்தியங்களால் ஈர்க்கப்படுவார்கள். சினிமா ஆய்வு (Film Studies) என்பதும் கூட 1960களில்தான் முறைப்படுத்தப்பட்டது. ஆனால் நீங்கள் உங்கள் இளம் வயதிலிருந்தே படங்களை சேகரிப்பது, பாதுகாப்பது என்கிற ஆவணப்பணிகளில் அனைவருக்கும் முன்னோடியாக ஈடுபட்டிருந்தீர்கள். ஆவணப்படுத்துதல் என்கிற பணியை நீங்கள் எவ்வாறு தேர்ந்தெடுத்தீர்கள்?

நானும் முதலில் படமெடுக்கத்தான் விரும்பினேன். 1953ல் திருவனந்தபுரத்தில் சயன்ஸ் கல்லூரியில் பி.எஸ்ஸி பட்டம் பெற்றேன். எனக்கு இந்திப் படங்கள் மிகவும் பரிச்சயமாக இருந்தன. தென்னிந்தியாவில் நான் அறிந்தவர்கள் எஸ்.எஸ். வாசன், ஏ.வி.மெய்யப்பன் ஆகியோர்தான். ஸ்ரீதர் கல்யாணப் பரிசு மூலம் அப்போதுதான் தெரிய வந்தார். பம்பாயைப் பொறுத்தவரை ராஜ் கபூர், மெஹ்பூப் கான், பிமல் ராய்

ஆகியோரை நன்கு அறிந்திருந்தேன். அவர்களுடைய படமெடுக்கும் பாணி, தொழில் முறை நேர்த்தி ஆகியன என்னை மிகவும் கவர்ந்தன. எனவே பம்பாய் செல்ல விரும்பினேன்.

நீங்கள் இந்திப் படம் தான் எடுக்க விரும்பினீர்கள் அல்லவா?

கல்லூரியில் இந்தி என்னுடைய இரண்டாவது மொழியாக இருந்தது. நான் இந்திப் படம் எடுப்பதைத்தான் விரும்பினேன். மெஹ்பூப் கானை பார்க்க விரும்பினேன். அவர் *மதர் இந்தியா* எடுத்துக் கொண்டிருந்தார். நான் அவருக்கு உதவியாளனாக விரும்பினேன். அவர் என்னை ஒரு உடனிருப்பாளனாக (Observer) அமர்த்திக் கொண்டார். எனக்கு சம்பளம் கிடையாது. நான் இருந்த இடம் பாந்தரா. அது மெஹ்பூப் ஸ்டுடியோவிற்கு அருகாமையில் இருந்தது. நான் அங்கு தயாரான மற்ற படங்களையும் கவனிக்கத் தொடங்கினேன். *மதர் இந்தியா* முடிந்த பிறகு பிமல் ராயிடம் சேர்ந்தேன். அவர் *தேவதாஸ்* படத்தை எடுத்துக் கொண்டிருந்தார். ரிஷிகேஷ் முகர்ஜியுடன் தொடர்பு ஏற்பட்டது. ஆர்.கே. ஸ்டுடியோவில் தயாரான ராஜ்கபூர், நூதன் நடித்த அனாதி படத்தில் பணியாற்றினேன்.

நீங்கள் எந்த தொழிற் பிரிவில் இருந்தீர்கள்? அந்தப் படங்களில் உங்கள் பெயர் வந்ததா?

நான் எடிட்டிங்கில் பணிபுரிந்தேன். என் பெயர் படங்களில் இடம் பெற்றது. ரிஷிகேஷுடனான தொடர்பு பயனுள்ளதாக இருந்தது. எடிட்டிங், டைரக்ஷன் பற்றியெல்லாம் தெரிந்து கொண்டேன். அவரும் சிரமத்தில்தான் இருந்தார். இருந்தாலும் எனக்கு தேவையான பணம் கொடுத்தார். செம்மீன் படத்திற்கும் அவர்தான் எடிட்டர். 1955-1960 வரையிலான காலத்தில் பல அனுபவங்கள் கிடைத்தன.

நீங்கள் தனியாகப் படம் எடுக்க முயற்சித்தீர்களா?

அதையெல்லாம் முயற்சி செய்து பார்த்தேன். நடிகர்கள், டெக்னீஷியன்கள் ஆகியோரிடம் கதையை வைத்து விவாதித்தேன். எல்லோரும் திருத்தம் சொல்ல ஆரம்பித்தார்கள். எனக்கு படமெடுக்கும் ஆர்வம் அதனால் போய்விட்டது. பிலிம்ஸ் டிவிஷனில் சேர்ந்து டாகுமெண்டரி படங்கள் எடுக்கலாம் என்ற முடிவுக்கு வந்தேன். அதில் சமரசங்கள் செய்ய வேண்டியதில்லை என்று நினைத்தேன். அப்பொழுது புனேயில் பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட் ஆரம்பிக்கப் போவதாக சொன்னார்கள். பவான்கரே என்னுடைய ஆர்வத்தையும் பின்புலத்தையும் பார்த்துவிட்டு நீங்கள் இன்ஸ்டியூட்டில் சேர்வது நல்லது என்று கூறினார். 1961 மார்ச்சில் நான் இன்ஸ்டிட்யூட்டின் ஆய்வுத் துறையில் சேர்ந்தேன். நான் உடனேயே பாடம் சொல்லித்தரும் ஆசிரியனாக நியமிக்கப்படவில்லை. இன்ஸ்டிட்யூட்டிற்கு தேவையான தகவல்களைத் திரட்ட ஆரம்பித்தேன். ஆசிரியர்கள் என்று நான்கைந்து ஏற்கனவே பணி ஓய்வு பெற்றிருந்த முதியவர்கள் இருந்தனர். லக்ஷ்மி நாராயணன், ஆர்.கே.ராமசந்திரன் போன்றோர். அப்பொழுதே ஆவணக் காப்பகம் துவங்குவது பற்றிய பொறுப்பும் என்னிடம் விடப்பட்டது. பிரிட்டிஷ் பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட், இன்ஸ்டிட்யூட் ஆப் மாடர்ன் ஆர்ட்ஸ் மற்றும் ஏற்கனவே நிலை பெற்றிருந்த ஆவணக் காப்பகங்கள் ஆகியவற்றுடன் தொடர்பு கொண்டேன். அவற்றின் நோக்கங்கள், அமைப்பு, செயற்பாட்டு முறைகள் ஆகியனவற்றைத் தெரிந்து கொண்டேன். அந்த நேரத்தில்1963ல் சதீஷ் பகதூர் அங்கு சேர்ந்தார். அவர் முதன் முதலாக சினிமா ரசனை வகுப்புகள் எடுக்கத் தொடங்கினார். நூல்கள், திரைப்படங்கள் ஆகியன சேர்க்கப்பட்டு அவை இன்ஸ்டிட்யூட்டில் தனிப்பிரிவுகளாக இயங்கின. பேட்டில்ஷிப் ஆப் பொடம்கின், ஐவன் த டெரிபிள் போன்ற படங்கள் தருவிக்கப்பட்டன.

அவற்றை எங்கிருந்து தருவித்தீர்கள்?

சோவியத் ரஷ்யா அவற்றை மாணவர்களுக்கு போதிப்பதற்கென்று எங்களுக்கு அளித்தது. சிலவற்றை கொடையாகத் தந்தது. சிலவற்றை ரூபிள்-ரூபாய் செலாவணி திட்டத்தின் கீழ் விற்றது. நிறைய ரஷ்யப் படங்களை நாங்கள் பெற்றோம். பிரிட்டிஷ் கவுன்சிலும் படங்களை கொடையாக வழங்கிற்று குறிப்பாக டேவிட் லீனின் படங்களை. சர்வதேச படங்களைப் பெற்றதைப்போல இந்தியப் படங்களையும் சேகரித்தோம். அப்பொழுது ஆவணக் காப்பகம் உருவாக்கப்படவில்லை. படங்கள் இன்ஸ்டிட்யூட்டிற்கு தேவைப்பட்டன. அந்த வகையில் அவை சேகரிக்கப்பட்டன. ஆவணக் காப்பகம் 1964ல் தான்

உருவானது.

அதற்கு காரணமாக இருந்தவர்கள் யார் யார்?

சொல்லப்போனால் 1951லேயே அதற்கான தேவை உணரப்பட்டிருந்தது. எஸ்.கே.பாடீலின் தலைமையில் திரைப்பட விசாரணைக் குழு ஒன்று தோற்றுவிக்கப்பட்டு அதன் அறிக்கை பெறப்பட்டது. நேரு கலைகள் மேலெடுத்து செல்லப்படவேண்டும் என்பதில் உறுதி பூண்டிருந்தார். சாகித்ய அகாதமி, லலித் கலா அகாதமி ஆகியவற்றை தோற்றுவித்தார். சினிமா என்று வரும் பொழுது அதற்கு என்ன செய்வது என்பது அவருக்கு புரிபடவில்லை. சினிமாவானது நடனம், இசை, இலக்கியம் போன்று மதிப்பிற்குரியதாக இல்லை. சினிமா கலைஞர்களும் மதிக்கப்படவில்லை. ராஜ் கபூர், தேவிகா ராணி போன்றவர்கள் உச்சாணியில் வைக்கப்பட்டிருந்தார்கள். ஆனால் சாதாரண சினிமா ஆசாமிகள் மதிப்பற்றவர்களாக இருந்தனர். காங்கிரஸ் கட்சியினர் சினிமா பற்றி மிகவும் கீழான எண்ணம் கொண்டிருந்தனர்.

நேருவின் சினிமா அணுகல் எவ்வாறு இருந்தது?

நேருவும் விதிவிலக்கல்ல. அவரும் அவர்களில் ஒருவர்தான். காந்திஜி சினிமாவை வெறுத்தார். அவர் வாழ்நாளில் பார்த்த ஒரே படம் 'ராம் ராஜ்யம்'. மொரார்ஜி பற்றி சொல்லவே வேண்டாம். சமூகத்திற்கு நேர்கிற தீமைகள் அனைத்தும் சினிமாவின் வாயிலாகத்தான் வருவதாக அவர் கருதினார். தி.மு.கவினர் சினிமாவை வரவேற்றார்கள்.

காங்கிரஸ் தலைவர் சத்தியமூர்த்தி சினிமா எடுப்பதை மெட்ராஸ் யுனிவர்சிடியில் ஒரு பாடமாக வைக்கப்பட வேண்டும் என்று வாதிட்டிருக்கிறார்.

தி.மு.க வினருக்கு முன்னமேயே அவர் சினிமாவிற்காக குரல் கொடுத்திருக்கிறார். அது எனக்கு தெரியாது. திராவிட இயக்கங்கள் மக்களிடையே தங்கள் கருத்துகளை எடுத்துச் செல்ல சிறந்த சாதனமாக நினைத்தன. அதனால்தான் அண்ணாதுரை, கருணாநிதி ஆகியோர் கதை வசனம் எழுதத் தொடங்கினர். ஆனால் காங்கிரஸ்காரர்களுக்கு அந்த எண்ணம் வரவில்லை. காமராஜர் கூட ஏதோ சொன்னார். சினிமாத் துறையினரை அவர் கூத்தாடிகள் என்றார். இங்கே பம்பாயிலும் அதே மாதிரியான எண்ணம்தான் நிலவியது.

ஆனால் நேரு பின்னர் தன் எண்ணத்தை மாற்றிக் கொண்டு விட்டார் என்று தெரிகிறது. அவர் சத்யஜித் ராய் படங்களைப் பார்த்திருக்கிறார்.

ஆம். அது பின்னர் நிகழ்ந்தது. சத்யஜித் ராய் காங்கிரஸ் தலைவர்களால் மதிக்கப்பட்ட சினிமாக்காரராக விளங்கினார். அதற்கு இந்திரா காந்திக்கு நன்றி சொல்ல வேண்டும். அவர் பெடரேஷன் ஆப் பிலிம் சொஸைடியின் உப தலைவராக இருந்தார். சத்யஜித் ராய்தான் அதன் தலைவர். இந்திரா முக்கிய அமைச்சராக இருந்தார். அவர் தகவல் மற்றும் ஒலிபரப்புத் துறை அமைச்சராக இருந்தார்.

ஐகேகுஜ்ரால் அதே துறை அமைச்சராக இருந்த பொழுதும் சினிமாவிற்கு மரியாதை கிடைத்தது. சினிமா சங்க இயக்கம் சினிமா தொழில் மீது மரியாதையை தோற்றுவிக்க முக்கிய காரணமாக இருந்தது. ஆனால் அது ஒரு குறிப்பிட்ட சினிமா மீதான மரியாதையாகவே இருந்தது என்று சொல்லலாம். சத்யஜித் ராய் பாணி படங்களுக்குத்தான் அந்த மரியாதை கிடைத்தது. கல்கத்தாவிலிருந்துதான் அந்த படங்கள் வந்தன. ராய், ரித்விக் கட்டக், மிருணாள் சென் ஆகியோர் படங்கள் அந்த மரியாதையைப் பெற்றன.பி.சி.பருவா, நிதின் போஸ் போன்றோரும் நல்ல படங்களை அதற்கு முன்னரே எடுக்கத் தொடங்கியிருந்தனர். ஆனால் அவர்களுக்கு அந்த மரியாதை தரப்படவில்லை. பிமல் ராய் பம்பாய் வந்து படம் எடுத்தார். அவரும் பெரிதாக மதிக்கப்பட்டார். ஆனால் சத்யஜித் ராய் பெற்ற அங்கீகாரத்திற்கு ஈடு இணையாக எதையும் சொல்ல முடியாது. பதேர் பாஞ்சாலிக்கு பிறகு இந்தியா மட்டுமின்றி அகில உலகமும் அவரை அங்கீகரித்தது. அதனால் இயற்கையாகவே எஸ்.கே.பாடீலின் அறிக்கை தயாரானவுடன் நேரு அதில் உற்சாகம் காட்டினார். அவர் பல பரிந்துரைகள் செய்தார். முதலாவது திரைப்படங்களுக்கு தேசிய விருதுகள் வழங்கப்படுவது பற்றி. படங்களின் தரம் உயர வேண்டுமேயானால் அவற்றிற்கு விருதுகள் தரப்பட்டு ஊக்கப்படுத்தப் படவேண்டும். குடியரசுத் தலைவரின் தங்கப் பதக்கம், வெள்ளிப் பதக்கம் போன்றவை தேசிய அளவில் சிறந்த படங்களுக்கு தரப்பட்டன. மொழிவாரியான சிறந்த படங்களுக்கும் விருதுகள் அளிக்கப்பட்டன. அவ்வாறு அங்கீகரிக்கப்பட்ட படங்களின் பிரிண்டுகள் மத்திய அரசிடம் தரப்பட்டு அவை தேசிய திரைப்பட நூலகத்தில் (National Film Library) சேர்க்கப் படவேண்டும் என்று ஆணை பிறப்பிக்கப்பட்டது.

ஆனால் அது தேசிய திரைப்பட ஆவணக் காப்பகம் என்று அழைக்கப்படவில்லையல்லவா.?

அது ஆவணக் காப்பகத்தின் தொடக்கம். இன்னும் அந்த எண்ணம் முழுமை அடையவில்லை.

தேசிய திரைப்பட நூலகத்தில் விருது பெற்ற படங்கள் மட்டுமே இருந்தன. விருது பெற்ற படங்களின் தயாரிப்பாளர்கள் ஒரு பிரிண்டை அதற்கு அனுப்பி வைப்பார்கள். முதல் பதினைந்து வருடங்கள்வரை இந்த பிரிண்டுகள் இலவசமாக பெறப்பட்டன. பின்னர் வண்ணப் படங்கள் வந்த பிறகு விலை ஏற்றத்தால் பிரிண்டுகளைப் பெற அரசாங்கம் பணம் கொடுத்தது. அந்த பிரிண்டுகள் பம்பாயை வந்தடைந்தன. மத்திய தணிக்கைத் துறை அங்குதான் செயலாற்றி வந்தது. 1954லிலிருந்தே விருதுப் படங்கள் அங்கு சேகரிக்கப்பட்டன. நான் வேலைக்கு சேர்ந்ததும் எனது முதல் பணி அவற்றை அங்கிருந்து பெயர்த்து கொண்டு வருவதுதான். நூற்றிருபத்தைந்து படங்கள் அப்படிக் கிடைத்தன. அவையெல்லாம் பாஸிடிவ் பிரிண்டுகள். நல்ல நிலைமையில் அவை இருந்தன. பதேர் பாஞ்சாலி கறுப்பு வெள்ளை பிரிண்ட் நன்றாக இருந்தது. விருது பெற்ற படங்களை மட்டும் பாதுகாப்பது என்பது ஆவணப்படுத்தலாகாது. எல்லாவிதமான படங்களும் ஆவணப்படுத்தப் படவேண்டும். அதுதான் ஆவணத்தின் அடிப்படை. எவ்வளவு படங்கள் கிடைக்கின்றனவோ அத்தனையையும் பெற்றுக் கொள்ள வேண்டும். பின்னாளில் ஒரு படம் நம்மிடம் இல்லையே என்று வருந்தக் கூடாது. ஆவணப் பார்வையின்படி சத்யஜித் ராயின் படங்கள் எவ்வளவு முக்கியமோ அதே அளவு முக்கியம் ஸ்டண்ட் படங்களும். ஆனால் இதை அரசாங்கத்திடம் சொல்லி புரிய வைக்க முடியவில்லை. அமைச்சரவையில் இருந்த செயலாளர்களுக்கு அதெல்லாம் புரியவில்லை. ஏன் குப்பையை சேர்க்க வேண்டும் என்று கேட்டார்கள்.

நீங்கள் அந்த நிலைமையை எவ்வாறு மாற்றினீர்கள்?

ஆனால் ஒரு ஆவணக் காப்பாளனாக நான் எனது விருப்பு வெறுப்புகளின்படி படங்களை காப்பகத்திற்காக தேர்ந்தெடுக்கவில்லை. எல்லாவிதப் படங்களும் எனக்கு முக்கியம். நான் மௌனப் படங்களிலிருந்து தொடங்கினேன். பால்கேயின் படங்களைத் தேடினேன். அவை பம்பாய், நாசிக், புனே என்று பல இடங்களில் அவரது வாரிசுகளிடம் சிதறிக் கிடந்தன. பல படங்களிலிருந்து துண்டுகள்தான் மிஞ்சின. 'கலியா மர்தான்' என்று ஒரேயொரு படம்தான் முழுதாகக்

கிடைத்தது. பழைய படங்களைத் தேடிச் சென்றது அயர வைக்கும் பணியாகத்தான் இருந்தது. முதலாவதாக, அதன் தயாரிப்பாளர்கள் காலமாகி இருந்தார்கள். அவர்களுடைய சந்ததியினரும் உற்சாகம் காட்டவில்லை. சிலர் என்னிடம் பேசவே மறுத்தனர். `சினிமாவைப் பற்றி இங்கே பேச வராதீர்கள். என் அப்பா எங்கள் குடும்பத்தின் பணத்தை அதில் வீணடித்தது போதும்' என்றெல்லாம் பேச்சு கேட்க வேண்டியிருந்தது. ஒரு தொழிலின் முன்னோடிகளாக சரித்திர முக்கியத்துவம் வாய்ந்த செயல்களை தங்கள் தந்தைகள் செய்திருக்கிறார்கள் என்பதை ஒரு சிலரால்தான் புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. பால்கே குடும்பத்தினர் அவர்களில் சிலர். 1950க்கு முன்னர் தயாரிக்கப்பட்ட எழுபது சதவிகிதப் படங்கள் அழிந்து போயிருந்தன. சில தீக்கிரையாகியிருந்தன. பிரிண்டுகளில் நைட்ரோ செல்லுலோஸ் இருந்த படியால் அவை பொடிந்து போயிருந்தன. அதிலிருந்த வெள்ளியைப் பிரித்தெடுத்துக் கொண்டு மீதமுள்ளவற்றை கழிவு விலைக்கு கொடுத்தனர். அது பெரிய வியாபாரமாக இருந்தது.வீணான செல்லுலோஸ்கள் பெண்களின் வளையல்கள், டம்பப் பைகள் ஆகியவற்றை தயார் செய்வதில் பயன்பட்டது. இதைப்பற்றி நான் ஒரு உரையில் குறிப்பிட்டேன். இதைக் கேட்ட டிவிசந்திரன் அவர் எடுத்த ஆடும் கூத்து தமிழ்ப் படத்தில் ஒரு காட்சியில் பெண்களின் வளையல்களிலிருந்து பழைய படம் ஒன்று வருகிற மாதிரி காட்சியை அமைத்தார். அந்தப் படம் வெளியானதா?

இல்லை. அந்தப் படம் வெளிவரவில்லை.

பிரிண்டுகளில் நைட்ரேட் இருந்தது. அவை சுலபமாக தீப்பிடிக்கக் கூடியனவாக இருந்தன. பல பிரிண்டுகள் அவ்வாறு எரிந்து போனதாகக் கூறினார்கள்.

அதனால்தான் ரயிலில் பிரிண்டுகள் எடுத்து செல்வதற்கு தடை ஏற்பட்டது. ஆனால் கண்மூடித்தனமாக பாலியெஸ்டர் பிரிண்டுகள் வந்த பிறகும்கூட அந்த நடைமுறை வலியுறுத்தப்பட்டது. இன்றும் கூட படச் சுருள் பெட்டிகளை பயணிகள் தங்களுடன் எடுத்து செல்ல முடியாது. சரக்குப் பெட்டியில்தான் அவற்றை ஏற்ற முடியும்.

நைட்ரேட் இருந்த பொழுது வெளி நாடுகளில் லேப் இல் இருந்து பிரிண்டுகள் இரவில்தான் வெளியே கொண்டு செல்லப்படும். குளிர் பிரதேசங்களிலேயே அந்த அளவிற்கு கவனத்துடனிருந்தார்கள். சூடான தட்ப வெட்ப நிலை கொண்ட நாம் இன்னும் கூடுதலான கவனத்துடன் இருக்க வேண்டிய அவசியம் இருந்தது. பம்பாயில் ஒரு கம்பெனி நூற்றிருபது படங்களைத் தயாரித்தது. தானாக அவர்களுடைய கிடங்கில் தீ விபத்து ஏற்பட்டதோ இன்ஷ்யுரன்சுக்காக அவர்களே கொளுத்தினார்களோ எனக்குத் தெரியாது, அக்கம்பெனியின் ஏராளமான படங்கள் நாசமாகின.

நீங்கள் இந்தியாவின் எந்தப் பகுதியிலிருந்து அதிகமான படங்களைப் பெற்றீர்கள்?

புனேயில் இருந்து செயல்பட்டதால் பம்பாயிலிருந்துதான் அதிக படங்களைப் பெற்றோம். பம்பாய்தான் மையமாக விளங்கியது. ஆனால் பம்பாயில் படங்கள் தயாராகு முன்னரே கோலாப்பூர், நாசிக் ஆகிய இடங்களில் படங்கள் எடுக்கப்பட்டன. 1914லிருந்து 1930வரை கோலாப்பூரில் பெரிய அளவில் படங்கள் தயாராயின. கல்கத்தாவில் நிறைய வேலைகள் நடந்தன. லாகூரிலும் படங்கள் தயாராயின. தெற்கில் சென்னை தவிர, கோயம்புத்தூர், சேலம் போன்ற இடங்கள்...

காரைக்குடியையும் நீங்கள் இதில் சேர்க்க வேண்டும்.

ஆமாம். கேரளாவில் படங்கள் தாமாதமாக தயாரிக்கப்பட்டன. ஆந்திராவில் ராஜமுந்திரி, விஜயவாடா ஆகிய இடங்களிலும் படங்கள் எடுக்கப்பட்டன. தேசிய ஆவணக் காப்பகம் என்பது பம்பாய் படங்களுக்கு மட்டுமல்ல என்பதால் தென்னிந்தியப் படங்களைக் கொண்டு வருவதிலும் நான் முனைப்பு காட்டினேன். பிரபாத், பாம்பே டாக்கீஸ், கல்கத்தா நியூ தியேட்டர்ஸ் போன்றவற்றுடன் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ், ஜுபிடர், ஜெமினி, ஏவி.எம், மெட்ராஸ் யுனைடெட் ஆர்டிஸ்ட் ஆகிய நிறுவங்களுடன் தொடர்பு கொண்டேன். மெட்ராஸ் யுனைடெட் ஆர்டிஸ்ட் ஜெமினிக்கு விற்கப்பட்டது.

அவர்களை எப்படி அணுகினீர்கள், கடிதங்கள் மூலமாகவா?

கடிதங்கள் மூலமாகத்தான். பலரும் ஒத்துழைப்பு கொடுத்தனர். தன்னுடைய படங்களிலேயே சந்திரலேகா, ஔவையார், மிஸ்டர் சம்பத் ஆகிய மூன்றைத் தவிர வேறு படம் எதுவும் பத்திரப்படுத்த தகுதியற்றது என்று வாசன் எழுதினார். ஆனால் நான் உங்களுடைய பால நாகம்மாவிலிருந்து நந்தனார் உள்ளிட்ட அனைத்துப் படங்களும் வேண்டும் என்றேன். தன்னிடமிருந்த நெகடிவ்களையெல்லாம் அதன்பின் எனக்கு கொடுத்தார். பால நாகம்மா கிடைத்தது. இன்சானியத், சன்சார்(தமிழில் இது 'சம்சாரம்) எனக்கு பிடித்தமான மிஸ் மாலினி(இந்தியில் இது பின்னர் மிஸ்டர் சம்பத்) ஆகியனவும் கிடைத்தன. தாசி அபரஞ்சி கிடைக்கவில்லை. வாஹினியிலிருந்தும் நிறைய படங்கள் வந்தன. வாஹினி லேப் இல் சென் குப்தா பொறுப்பாளராக இருந்தார். தெற்கே டெக்னீஷியனகள் நிறைய பேர் வங்காளிகளாக இருந்தனர். (சிரிக்கிறார்) ஜித்தன் பானர்ஜி, மெட்ராஸ் சினி லாப் பொறுப்பாளர் பிரன் தாஸ் குப்தா என்று எல்லோரும் நன்கு உதவி செய்தார்கள்.

வங்காளிகள் தவிர பிற மொழியினரும் இங்கே டெக்னீஷியன்களாக இருந்தனர். நிறைய இரானியர்கள் இருந்தனர். உதாரணமாக ஒலிப்பதிவாளர் தின்ஷா கே.தெஹ்ரானி. இவர் இரு மலர்கள் என்ற படத்தையும் தயாரித்தார்.

நீங்கள் சொல்வதிலிருந்து நடிகர்களால் உங்களுக்கு எவ்விதப் பயனும் இல்லை என்று தோன்றுகிறது. தொழிற்துறை வல்லுநர்கள்தான் உங்கள் பணிக்கு ஆதாரமாக இருந்திருக்கிறார்கள். அவர்கள்தான் ஆவணப்படுத்தலின் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்தவர்களாக இருந்தனர்.

உண்மைதான். தமிழ் நாடு டாக்கீஸில் பூமா என்று ஒரு பெண்மணி இருந்தார். பழைய உபகரணங்களை வைத்துக் கொண்டு அவர் போராடிக் கொண்டிருந்தார். பழைய படங்களிலிருந்து பிரிண்டுகள் போட்டுத் தருமாறு அவருக்கு நிறைய வேலை கொடுத்தோம். என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் 1967 என்றொரு படம். அது கிருஷ்ணனின் படங்களின் தொகுப்பு. அதில் நிறைய கீறல்கள் இருந்தன. அவற்றை ஒருவழியாக சமாளித்தோம். ஸ்டுடியோக்கள் கொடுத்த ஆதரவு முக்கியமானது. வாஹினி விஜயா லேப்புகள் குறிப்பிட்டு சொல்லப்பட வேண்டியவை. பிரசாத் லேப் அப்பொழுதுதான் வந்து கொண்டிருந்தது. பிரதான லேப் ஜெமினி லேப். ஏவி.எம்மில் சகோதரர்களுக்கிடையே சண்டை ஏற்பட்டதால் அங்கு பிரச்னைகள். ஏவிஎம் லேபில் ஒரு சர்தார்ஜி இருந்தார். அவர் லாகூரிலிருந்து வந்தவர். பின்னர் தாதா மிராஸி, ஷிண்டே ஆகியோரும் லேப் இல் பணி புரிந்தவர்கள்தாம். அவர்கள் மராட்டிய மாநிலத்திலிருந்து வந்தவர்கள். ஒரு அகில இந்திய கூட்டத்தை லேப்களில் காண முடிந்தது.

தேசிய திரைப்பட ஆவணக் காப்பகம் புனே திரைப்பட

இன்ஸ்டிட்யூட்டுடன் முதலில் இணைந்து இருந்தது. ஏன் அது தனியாக துவங்கப்படவில்லை?.

கொஞ்ச காலம் தான் இரண்டும் ஒன்றாக இருந்தது. ஆனால் நடந்தது இதுதான். 1964ல் நான் அங்கு சேர்ந்த பொழுது அது தனித்த நிறுவனமாகத்தான் இருந்தது. அதற்கும் புனே திரைப்பட இன்ஸ்டிட்யூட்டிற்கும் இருந்த ஒரே தொடர்பு என்னவென்றால் இரண்டுக்கும் ஒருவரே தலைமைப் பொறுப்பாளராக இருந்தார் என்பதுதான். அது 1967வரை நீடித்தது.

நீங்கள் என்னவாக இருந்தீர்கள்? அதில் சேர்வதற்கு தேர்வு, இன்டர்வியு ஆகியன நடந்ததா?

நான் 1961லிருந்து 1964 வரை புனே இன்ஸ்டிட்யூட்டில் பணிபுரிந்தேன். பின்னர் யு.பி.எஸ்.சி வாயிலாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு தேசிய திரைப்பட ஆவணக் காப்பகத்தில் உதவிக் காப்பாளனாக (Assistant Curator) வேலைக்கு சேர்ந்தேன்.

எவ்வளவு காலம் உதவிக்காப்பாளராக இருந்தீர்கள்?

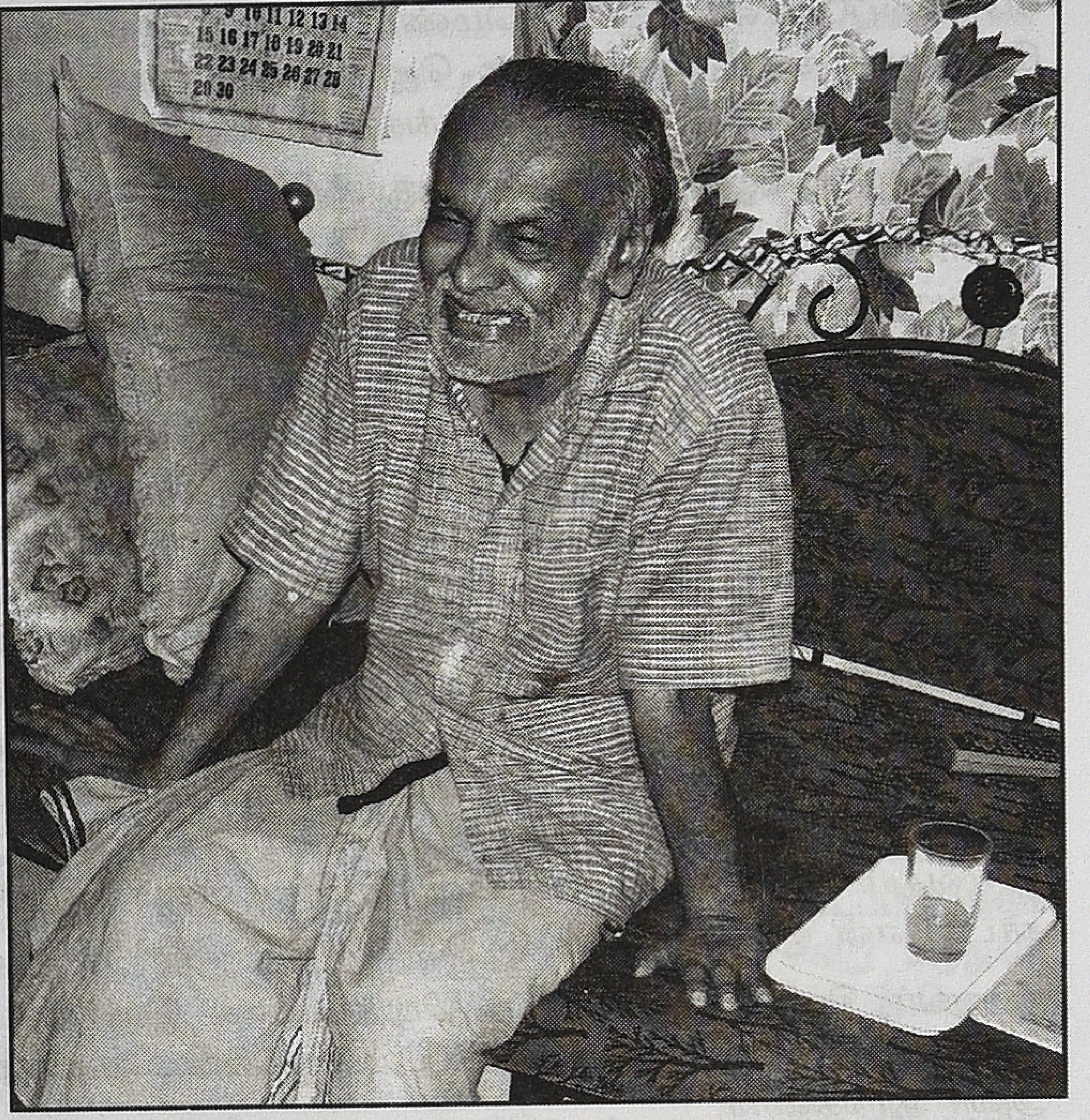
பத்து வருடங்கள். இதில் சுவாரஸ்யமான விஷயம் என்னவென்றால் இடைப்பட்ட காலத்தில் அதன் இயக்குநர் சென்ற பிறகு அந்த இடம் காலியாகவே இருந்தது. அது நிரப்பப்படவில்லை. நானே அந்த பொறுப்பை ஏற்றுக் கொண்டு மத்திய அமைச்சரவையுடன் நேரடித் தொடர்பு கொண்டேன். இருந்தாலும் எனக்கு பதவி உயர்வு கிடைக்கவில்லை. பத்து வருடங்கள் கழிந்த பின்னர் அமைச்சரவையிலிருந்து வந்த செயலாளர் ஏன் இன்னும் நீங்கள் உதவியாளராகவே இருக்கிறீர்கள் என்று கேட்டுவிட்டு என்னை ஒரு உத்தரவின் மூலம் 1975ல் காப்பாளராக (Curator) நியமித்தார். 1984ல் நான் இயக்குநரானேன். அதே பதவியில் 1991வரை நீடித்து ஓய்வு பெற்றேன். ஆனால் நான் காப்பாளனாக பதவி பெற்றபொழுது எனக்கு கீழே உதவியாளர் எவருமில்லை. அதே போல் நான் இயக்குநரானவுடன் என் இடத்திற்கு ஒரு காப்பாளர் நியமிக்கப்படவில்ல. எனவே எல்லாவற்றையும் நானே செய்ய வேண்டியதாயிற்று. எல்லாம் சுமுகமாக நடக்கும்வரை அரசாங்கம் எதையும் கண்டு கொள்ளாது என்பதற்கு இது ஒரு உதாரணம். ஆள் வேண்டும் என்று நீங்கள் கேட்டால் ஆயிரத்தெட்டு பிடுங்கல்கள் சட்ட ரீதியாக முளைக்கும். என்னைப் பொறுத்தவரை நான் செய்ததில் எனக்கு பூரண சுதந்திரம் கிடைத்தது. சொல்லப் போனால் 1964லிருந்து 1991வரை முப்பத்தியெழு வருடங்களும் நான்தான் அதன் தலைமை அதிகாரி. அது மிகவும் அபூர்வமான ஒன்று. எனக்கு எவ்விதப் பிரச்னையும் வரவில்லை.

உங்களுடைய பணிக்காலத்தில் எத்தனைப் படங்களை சேகரித்தீர்கள்?

நான் நூற்றி இருபத்தி மூன்று படங்களுடன் ஆரம்பித்தேன். அவை யாவும் விருதுப் படங்கள். அதைப் பற்றி நான் ஏற்கனவே கூறியிருக்கிறேன். நான் ஓய்வு பெறும் பொழுது காப்பகத்தில் பன்னிரெண்டாயிரம் படங்கள் வந்தடைந்தன. அவற்றில் நான்காயிரம் படங்கள் வெளி நாட்டுப் படங்கள்.

வெளி நாட்டுப் படங்கள் எவ்வாறு கிடைத்தன?

சர்வதேச ஆவணக் காப்பக சம்மேளனத்திலிருந்து (International Federation of Film Archives) படங்களைப் பெற்றோம். நம்முடைய படங்களைக் கொடுத்து அதற்கு மாற்றாக அவர்களுடைய படங்களைப் பெற்றோம். சில சமயங்களில் பணம் கொடுத்தும் வாங்கினோம். மற்றபடி புடோம்கின் படத்தை வாங்க வேண்டியிருந்தது. சோவியத், ஜப்பானிய, கிழக்கு ஐரோப்பிய, பிரெஞ்சு படங்கள் என பல நாட்டுப்



படங்களைப் பெற்றோம். அமெரிக்கப் படங்களைப் பெறுவதில் சிரமம் இருந்தது. ஆனால் அவற்றை வெவ்வேறு வழிகளில் தருவித்தோம். 16எம் எம் பட பிரிண்டுகள் மலிவாகக் கிடைத்தன. சில படங்களுக்கு ராயல்டி தொகையும் வழங்க வேண்டி இருந்தது. பெர்க்மனின் படங்களை திரைப்பட சங்கங்களில் காண்பிக்கும் உரிமையுடன் வாங்கினோம். நாங்கள் வாங்கிய படங்கள் திரைப்பட மாணவர்களுக்கு மட்டுமின்றி திரைப்பட சங்கங்களுக்கும் பயன்பட்டன.

அரசாங்கத்திடமிருந்து உங்களுக்கு நிதியுதவி தொடர்ந்து கிடைத்ததா?

பணம் பிரச்னையாக இல்லை. எனக்கு வேலை செய்யத்தான் ஆட்கள் கிடைக்கவில்லை. அதுதான் பிரச்னை. எல்லாவற்றிற்கும் நான் தான். நானே ராஜா நானே மந்திரி.

நீங்கள் நிறைய பயணம் செய்திருக்கிறீர்கள்.

உலகின் பல பகுதிகளுக்கும் நான் சென்று வந்துள்ளேன்.

பட பிரிண்டுகளைப் பெறுவதற்காகவா?

ஆவணக் காப்பக மாநாடுகளில் கலந்து கொள்வதற்காக சென்றேன். அவை உலகின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் நடைபெற்றன. ஆனால் துரதிருஷ்டவசமாக புனேயில் அப்படி ஒரு மாநாட்டை என்னால் கூட்ட முடியவில்லை.

அந்த மாநாடுகள் என்ன பெயரால் நடத்தப்பட்டன?

சர்வதேச திரைப்பட காப்பகங்களின் சம்மேளனம் (International Federation of Film Archives) என்கிற அமைப்பு அவற்றை நடத்தின. முப்பது நாற்பது அங்கத்தினர்களுடன் 1930களிலேயே நாங்கள் அதைத் துவக்கினோம். மூன்று நான்கு திரைப்பட ஆவணக் காப்பகங்கள் செயல்படத் துவங்கியிருந்தன. பிரான்ஸில் ஹென்றி லாங்லுவா (Henri Langlois) ஒன்றைத் துவக்கினார். பிரிட்டிஷ் பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட் லண்டனில் ஓர் சங்கத்தை வைத்திருந்தது. சோவியத் ரஷ்யாவில் ஒன்று செயல்பட்டது.

சோவியத் ரஷ்யாவில் ரஷ்யப் புரட்சிக்கு முன்பாக எடுக்கப்பட்ட படங்கள் பாதுகாக்கப்படுகின்றனவா?

எல்லா படங்களும் அவர்களிடம் இருக்கின்றன. குறிப்பாக

சொல்லப்போனால் டாகுமெண்டரிகள் அனைத்தும். ரோமிலும் நல்ல சேகரிப்புகள். ஜெர்மனியில் இரண்டாம் உலக் யுத்தத்தின் போது பல படங்கள் அழிந்து விட்டன.

ஹென்றி லாங்லுவாவை நீங்கள் எங்கு சந்தித்தீர்கள்?

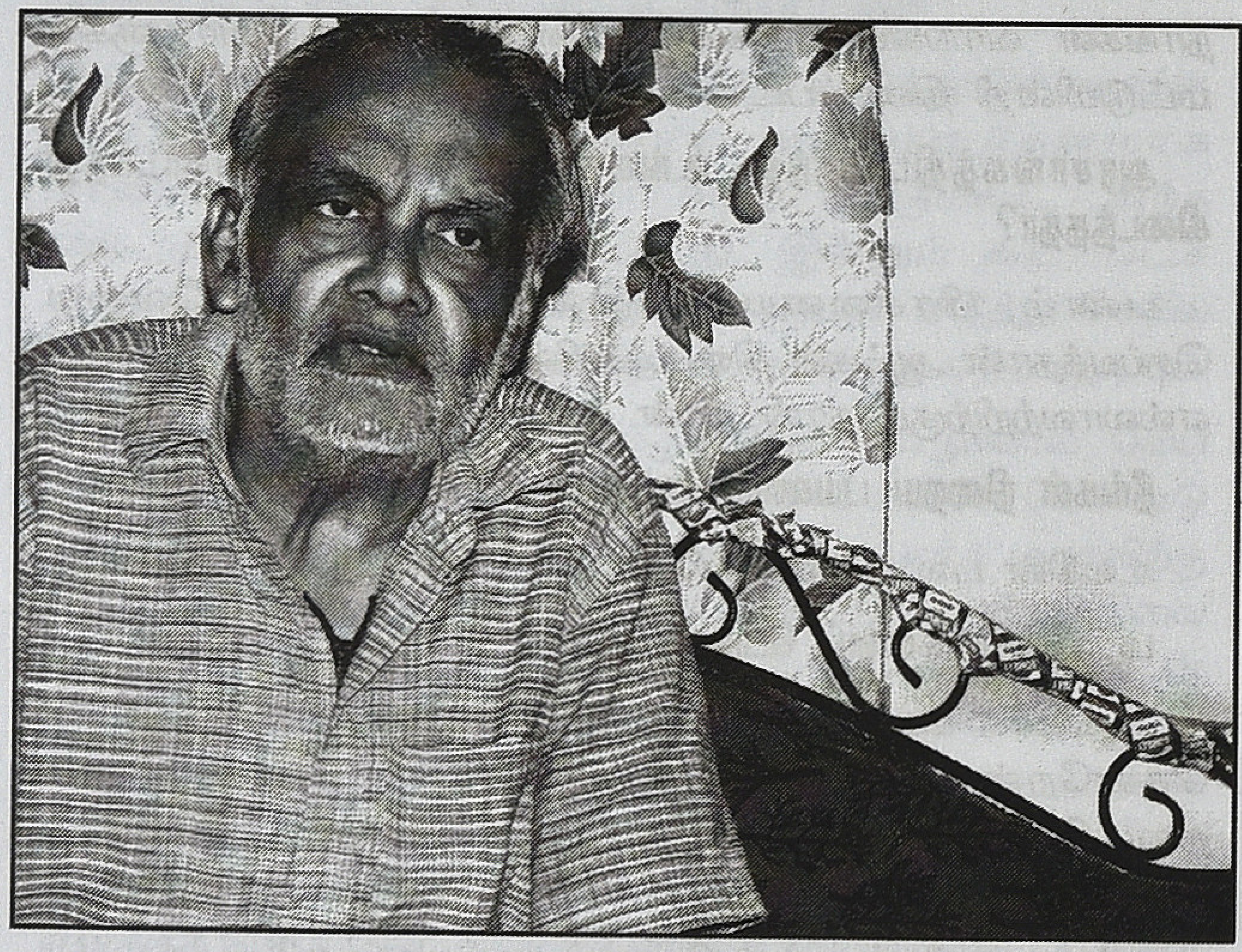
லாங்லுவா தனிப்பட்ட முறையில் ஆவணக் காப்பகம் உருவாக்கியதில் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தார். அவரை 1970ல் பிரான்ஸில் சந்தித்தேன்.

லாங்லுவா ஒரேயொரு படம் எடுத்தார். மற்றவர்களுடைய பங்கேற்பை சார்ந்துதான் படமெடுக்க முடிகிறது என்கிற நடைமுறை அவருக்கு பிடிக்கவில்லை. சினிமாவை அவர் அடிமைக் கலை (Slave Art) என்று வர்ணித்தார். அவரைப் பற்றி ஒரு டாகுமெண்டரி வந்தது. இரண்டையும் நான் பார்த்திருக்கிறேன். அந்த டாகுமெண்டரியில் அவர் பிரான்ஸ், நாஜிகளின் பிடியிலிருந்த பொழுது தான் சேகரித்த படங்களை காக்க வேண்டி அவற்றை தன்னுடைய டாய்லெட்டில் அடைத்து வைத்திருந்தார். டாய்லெட் முழுவதும் பிலிம் தகர டப்பாக்கள் நிரம்பியிருக்கும். அந்தக் காட்சி என் ஞாபகத்தைவிட்டு ஒரு போதும் அகலாது.

அவர் சினிமா மீது பித்து பிடித்தவராக இருந்தார். ஆவணக் காப்பகத்திலும் பிலிம் பெட்டிகளுக்கிடையே தான் அவர் தூங்கினார்.

அவர் நமது படங்களைப் பற்றி ஏதாவது சொன்னாரா?

அவரோடு பாரிஸில் மதிய உணவு உட்கொண்டேன். என்னிடமிருந்த கேடலாக்கை வாங்கிப் பார்த்தார். அதில் திடீரெனெ அவர் குறிகளிட்டார். அவர் என்ன செய்கிறார் என்பதே எனக்கு முதலில் புரியவில்லை. பின்னர் தான்



குறியிட்ட படங்களை எண்ணி முடித்துவிட்டு `நாற்பது படங்கள்' என்றார். 1940க்கு முன்னர் வெளிவந்த எத்தனை இந்தியப் படங்கள் நமது காப்பகத்தில் இருக்கின்றன என்பதைத் தான் அவர் கணக்கிட்டிருந்தார். 1940க்கு முன்னர் வந்த படங்களில் நாற்பது படங்கள் நம்மிடையே இருந்ததைப் பார்த்துவிட்டு `அது நல்ல சேகரம். உங்கள் காப்பகம் மெச்சத்தகுந்தது.' என்று கூறினார். பழைய படங்களை சேகரித்து வைப்பதில்தான் ஆவணக் காப்பகத்தின் பலம் வெளிப்படுவதாக அவர் நினைத்தார்.

என்னென்ன வகைகளில் நீங்கள் சேகரித்த படங்கள் இங்குள்ளவர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன?

புனே பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட்தான் பிரதானமாக இவற்றால் பயன்பெற்றது. நான் அங்கு இருந்த பொழுது வாரம் இரண்டு படங்கள் காப்பகத்திலிருந்து காட்டப்படும். ஒன்றை இன்ஸ்டிட்யூட் ஆட்கள் தேர்ந்தெடுப்பார்கள். மற்றதை நான் தேர்ந்தெடுப்பேன். ஏதாவது புதிய படம் கிடைத்தால் அது தனியாக திரையிடப்படும். அது இரவில் 9.30க்கு காட்டப்படும். மாணவர்களுக்கு அதிலும் அனுமதி உண்டு. திரைப்பட விநியோக நூலகம் ஒன்றை நான் துவங்கினேன். எங்களிடமிருந்த பிரிண்டுகளிலிருந்து 16எம்எம் நகல்களை எடுத்து அவற்றை சினிமா சங்கங்களுக்கு அனுப்புவோம். ஒவ்வொரு படத்திற்கும் நான்கு பிரிண்டுகள் எடுக்கப்படும். கல்கத்தா, திருவனந்தபுரம், பெங்களூர், சென்னை ஆகிய படங்களுக்கு அவை அனுப்பப்படும். சென்னையில் எங்களால் அலுவலகம் ஒன்றைத் துவக்க முடியவில்லை. இவை தவிர சினிமா ரசனை வகுப்புகள் நடத்தினோம். புனேயில் அவை ஒரு மாதம் காலம் நடக்கும். பின்னர் அழைப்பின் பேரில் பிற இடங்களிலும் அவற்றை நடத்தினோம். தமிழ் நாட்டில் அடையாறு பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட்டில் இரண்டு முறைகள், சென்னை பிலிம் சொசைட்டி, பாண்டிச்சேரி, மதுரை, புதுக்கோட்டை ஆகிய இடங்களில் அவை நடத்தப்பட்டன. ஆந்திராவில்தான் அதிக முறைகள் அவை நடத்தப்பட்டன. திருப்பதியில்கூட சினிமா ரசனை வகுப்புகள் நடந்தன. கர்நாடகாவில் நிநாசம் வாயிலாக ஹெக்கோடுவில் நடத்தினோம். பதேர் பாஞ் சாலி, ராஷோமான், பைசைகிள் தீவ்ஸ் போன்ற படங்கள் திரையிடப்பட்டன. அங்கு பேசியவர்கள் ஆங்கிலத்தில் பேசினார்கள். (நிநாசத்தைத் துவக்கிய) சுப்பண்ணா அவற்றை கன்னடத்தில் மொழிபெயர்த்தார். பின்னர் அவற்றை புத்தகங்களாயும் வெளியிட்டார்.

சினிமா ரசனை வகுப்புகள் இந்தியா முழுவதும் பல்வேறு இடங்களில் நடத்தியுள்ளீர்கள். சினிமா கலாச்சாரத்தை இவை என்னென்ன வழிகளில் வளர்த்ததாகக் கருதுகிறீர்கள்?

எங்களுடைய செயல்பாடுகளை நீங்கள் அளவிட வேண்டுமென்றால் நாங்கள் சிற்றூர்களில் நடத்திய வகுப்புகளை கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும். புனேயில் நடத்தப்பட்ட ரசனை வகுப்புகளுக்கு பல இடங்களிலிருந்தும் ஆட்கள் வருவார்கள். அவர்கள் வகுப்பு முடிந்தவுடன் தங்கள் ஊர்களில் இதுபோன்ற வகுப்பு ஒன்று நடக்க வேண்டும் என்று விண்ணப்பிப்பார்கள். அவர்களிடம் ப்ரொஜக்டர், ஹால் வசதி ஆகியன இருந்தால் போதும். நாங்கள் அங்கே படங்களை எடுத்துச் சென்றுவிடுவோம். எங்கள் இயக்கத்தை பரப்புவதற்கு அந்த செயல்பாடுகள் பெரிதும் உதவின.

இப்பொழுது பல கல்லூரிகளில் விஷீவல் கம்யுனிகேஷன் வகுப்புகள் நடத்தப்படுகின்றன. அங்கெல்லாம் சினிமா ரசனை போதிக்கப்படுகிறது. புனே பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட் என்கிற ஒரு மையத்தை இனி சார்ந்திருக்க வேண்டிய அவசியமில்லை என்றாகிவிட்டது.

அதெற்கெல்லாம் அடிப்படை ஒரு வகையில் புனேயில் நடந்தவைதான் என்று சொல்லலாம். அவற்றை நடத்துபவர்கள் இங்கே கற்றுக் கொண்டு சென்றவர்கள்தான். அதனால்தான் நாங்கள் ஆசிரியர்களுக்கு எங்கள் வகுப்புகளில் முன்னுரிமை அளிக்கிறோம். அவர்கள் பல்கலைக்கழகம் வாயிலாக தொடர்ந்து இயங்குகிறார்கள். சில சமயங்களில் திரைப்பட விழாக்களைக்கூட அவர்கள் நடத்துகிறார்கள். சண்டிகாரில் அப்படியொரு விழா நடந்தது. மணி கௌல் தன்னுடைய உஸ்கி ரோடி படத்துடன் அங்கு வந்திருந்தார்.

சினிமா சங்கங்கள் கிளாசிக் படங்களை உங்களிடமிருந்துதான் பெற முடிந்தது. அது ஒரு காலம். ஆனால் இன்று அவற்றையெல்லாம் குறைந்த விலையில் உள்ளூர் கடைகளிலேயே வாங்கிவிட முடிகிறது.

இணைய தளங்களிலிருந்தும் படங்களை இறக்க முடிகிறது. இந்த சூழ்நிலையை திரைப்படங்களை நாடு முழுவதும் அனுப்பிக் கொண்டிருந்த திரைப்பட ஆவணக் காப்பகம் எவ்வாறு பார்க்கிறது?

இன்று சினிமா சங்கங்கள் எங்களை சார்ந்திருக்க வேண்டிய அவசியமில்லைதான். இருந்தும்கூட சில அரிதான பழைய படங்கள் அவ்வளவு சுலபமாக வெளியே கிடைப்பதில்லை. அது போகட்டும். நீங்கள் சொல்வதுபோல் இன்று படங்கள் கிடைப்பதற்கான வாய்ப்புகள் அதிகமாக உள்ளன. ஆனால் படங்களை எவரும் காப்பதில்லை. நாங்கள் அவற்றைக் காப்பதோடு மட்டுமின்றி அவற்றைப் பற்றிய ஆழமான விரிவான அணுகல்களை மேற்கொள்கிறோம். சில சமயங்களில் நாங்கள் ஒரு படத்தைப் பற்றி மட்டுமே நாள் முழுவதும் விவாதித்துக் கொண்டிருப்போம். ரீல் ரீலாகப் படத்தை பார்த்து ஆராய்கிறோம். அதன் விவரங்களை சிலாகிக்கிறோம். பல சினிமா சங்கங்கள் அதிக எண்ணிக்கைப் படங்களைக் காட்ட விழைகின்றன. நாங்கள் அங்கே போய் ஒரே படத்தை திரும்பத் திரும்பக் காட்டி விவாதித்தால் அவர்களுக்கு பிடிக்காமல் போய்விடுகிறது. சென்னையில் ஒரு சினிமா சங்கம் நடத்திய பயிற்சி வகுப்பில் பெர்க்மன் படம் ஒன்றை போட்டு விவாதிக்கும்பொழுது அது நடந்தது. நாங்கள் படம் விட்டு படம் தாவுவதில்லை. (பெர்ட் ஹான்ஸ்டிரா இயக்கிய) ஜூ (Zoo) போன்ற பத்து நிமிடப் படத்தைப் பற்றிக்கூட நான் மூன்று மணி நேரம் பாடம் எடுப்பேன்.

நீங்கள் டிஜிடல் படங்களை சேகரிக்கிறீர்களா?

பாடம் சொல்லிக் கொடுப்பதற்கு டிஜிடல் படங்களை வைத்துக்கொள்கிறோம். முன்னர் மதுரைக்கு படங்களை எடுத்து செல்ல வேண்டுமென்றால் 16எம்எம் பிரிண்டுகளைத் தூக்கிக் கொண்டு அங்கே போவது சிரமமாக இருந்தது. இப்பொழுது எல்லா படங்களையும் ஒரு சூட்கேஸில் அடைத்துக் கொண்டு செல்லலாம்.

டிஜிடல் படங்களை பலரும் எடுக்க ஆரம்பித்துவிட்டார்கள். பிலிம் என்கிற வடிவம் இனி நீண்ட காலம் நிலைக்காது என்கிற கருத்து பற்றி நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

நான் அப்படி நினைக்கவில்லை. டிஜிடல் படங்கள் விநியோகத்திற்கு சிறந்தவை. டிஜிடல் படத்தை எடுத்து அதை உங்கள் நண்பர்களுக்கு காட்டலாம். ஆனால் பிலிம் என்பது வேறு. அதில் செய்வதையெல்லாம் டிஜிடல் வடிவத்தில் செய்துவிட முடியாது. பிலிமில் எடுப்பதற்குமுன் டிஜிடலில் ஒன்றை செய்து பார்க்கலாம். தேசிய திரைப்பட வளர்ச்சிக் கழகம் (NFDC) இருநூறு பக்க ஸ்கிரிப்டை வைத்துக் கொண்டு படம் எடுப்பவரின் திறமையை அளக்க முயல்கிறது. விண்ணப்பம் செய்பவர்களை அந்த படத்தின் கருவை ஒரு பத்து நிமிட டிஜிடல் படமாக முதலில் எடுத்து தருமாறு கேட்டு அதனடிப்படையில் அவர்களுக்கு நிதி வழங்கலாம். டிஜிடல் படத்தை யார் வேண்டுமானாலும் எடுக்க முடியும் என்பதை சிலர் தவறாக எடுத்துக் கொள்கிறார்கள்.

பணி ஓய்வுக்குப் பின் நீங்கள் இப்பொழுது தேசிய திரைப்பட ஆவணக் காப்பகத்துடன் எத்தகைய தொடர்புகள் வைத்திருக்கிறீர்கள்?

ஆலோசனைகள் வழங்குகிறேன். புனே பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட்டில் சினிமா ரசனை வகுப்புகள் எடுக்கிறேன். வெளியேயும் அதை செய்கிறேன்.

மாற்றுத் திறனாளிகளைப் பற்றி எடுக்கப்படும் படங்கள் எத்தகையனவாக உள்ளன? நீங்கள் அவர்களுக்காக நடத்தப்படும் திரைப்பட விழாக்களில் (India International Disability Film Festival) பங்கேற்கிறீர்கள் அல்லவா?

மாற்றுத் திறனாளிகளைப் பற்றி சில டாகுமெண்டரிகள் இங்கு அற்புதமாக எடுக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் அவர்களைப் பற்றிய கதைப்படங்கள் என்று பார்க்கும் பொழுது பிற நாட்டுப் படங்களுக்கு அருகே கூட நம்மால் செல்ல முடியவில்லை. அவர்கள் ஆய்வுகளை வைத்து படங்கள் எடுக்கிறார்கள். வாய் பேசாத ஒரு பெண்ணைப் பற்றிய ஜப்பானியப் படம் ஒன்று. அதில் பேச முடியாத பெண்ணின் கதாபாத்திரத்தில் ஒரு நடிகையும் உண்மையாகவே பேச முடியாத ஒரு பெண்ணும் ஒன்றாக நடித்திருந்தார்கள். மொழி படம் வித்தியாசமாக இருந்தது. அது அடிப்படையில் ஒரு பெண் படம். ஆனால் ஆண் படமாகத்தான் அது வெளி வந்திருக்கிறது. பிரகாஷ் ராஜ், பிருதிவிராஜ் ஆகியோருக்கு முக்கியத்துவம் தரப்பட்டுள்ளது. குறைபாடு பின்னுக்கு தள்ளப்பட்டது. அந்தப் பெண் (ஜோதிகா பாத்திரம்) படம் துவங்கி அரை மணி நேரத்திற்கு பிறகுதான் வருகிறாள்.

எல்லா படங்களையும் ஆவணப் படுத்த வேண்டும் என்கிற கருத்தினை நீங்கள் வெற்றிகரமாக செயல்படுத்தி இருக்கிறீர்கள். ஆனால் சிலர் எல்லாவிதமான படங்களும் திரையிடப்படுவதைக் கூட எதிர்க்கிறார்கள். தங்களுக்கு எதிரானவை என்று கருதுகிற படங்களைத் தடை செய்ய வேண்டும் என்கிற குரல் இப்பொழுது அடிக்கடி ஒலிக்கிறது.

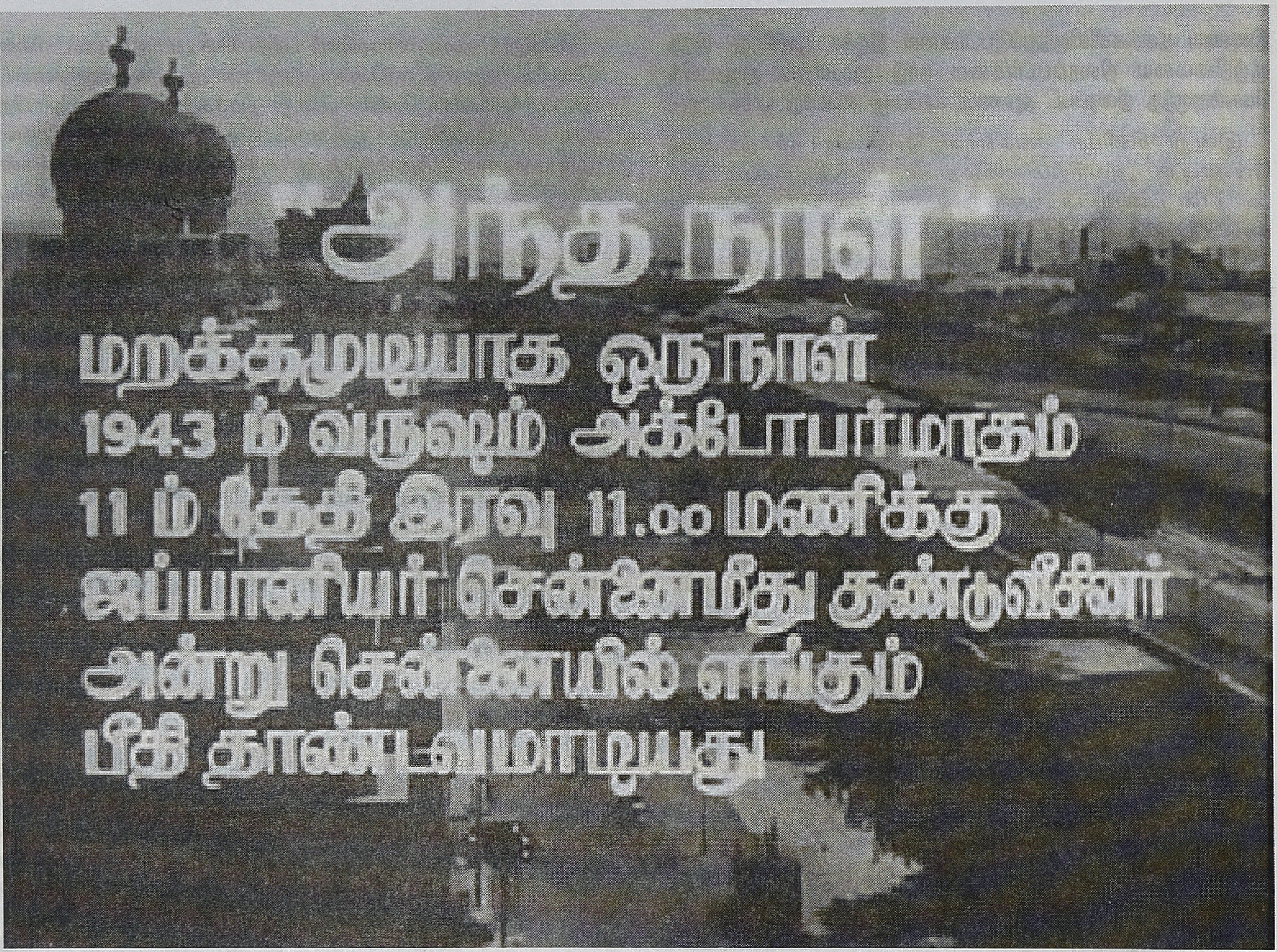
அது முற்றிலும் தவறு. ஒவ்வொன்றையும் எல்லாவிதமான கோணங்களிலிருந்தும் பார்க்க வேண்டும். உங்களுக்குப் பிடித்த முடிவுகளை நோக்கி குதிக்கக்கூடாது. நீங்களே சரி தவறு என்று எல்லாவற்றையும் தீர்மானிக்கத் துணிந்துவிட்டால் மற்றவர்களின் எண்ணங்களுக்கும் மற்றவைகளின் சாத்தியக்கூறுகளுக்கும் நீங்கள் தடையாக இருக்கிறீர்கள். இப்பொழுது தணிக்கைக் குழு செயல்படுகிற முறையில் எனக்கு உடன்பாடு இல்லை. மக்களுடைய சக்தியை குறைத்து மதிப்பிடக் கூடாது.

உங்களைப் பற்றி நாம் ஒன்றும் பேசவில்லையே.

(சிரிக்கிறார்) நான் 1933ல் திருவனந்தபுரத்தில் பிறந்தேன். என் தந்தை ஆங்கில ஆசிரியர். தலைமை ஆசிரியர். அவருக்கு சினிமா என்றாலே வெறுப்பு. ஆனால் எனக்கு இலக்கிய ஆர்வம் ஏற்பட அவர் காரணமாக இருந்தார். எனக்கு இரண்டு மகன்கள். ஒருவர் கனடாவில். இருவரும் மென்பொருள் பொறியாளர்கள். ஒரு மகள் இருக்கிறாள். எல்லோருக்கும் திருமணமாகிவிட்டது. எவரும் சினிமாவைப் பெரிதாக எடுத்துக் கொள்ளவில்லை.

சினிமா உங்களுக்கு எதைக் கற்றுத் தந்தது என நினைக்கிறீர்கள்?

சினிமா எனக்கு எதைக் கற்றுத் தந்தது என்றால் அது எனக்கு வாழ்க்கையை நுணுக்கமாக அலசிப் பார்க்க கற்றுக் கொடுத்தது என்பேன். சினிமா மூலம் உலகின் பல பாகங்களில் மக்கள் எவ்வாறு நடந்து கொள்கிறார்கள் என்பதை அறிகிறீர்கள். அது உங்களை அவர்களுடன் இணைக்கிறது. அது வெறும் பொழுதுபோக்கு அல்ல. ஒவ்வொரு படமும் பிராந்திய குணங்களுடன் மக்களைப் பற்றிய கதை, கதாபாத்திரங்கள் ஆகியவற்றைக் காட்டுகிறது. அதன் மூலம் நீங்கள் மனிதனைப் பற்றிய பிரபஞ்ச பார்வை கொள்கிறீர்கள். முன்பெல்லாம் நான் நிறைய படித்தேன். இப்பொழுது அவ்வளவாக இல்லை. இரண்டு மணி நேர படத்தைப் பார்த்து செழிப்பான அனுபவத்தை அடைய முடிகிறது. டேல் ஆப் டூ சிடிஸ் படம் அது தழுவிய நாவலை விட எனக்கு சிறந்த அனுபவத்தை அளித்தது. அது எல்லா படங்கள் மூலமாகவும் கிடைப்பதில்லை. நன்றாக எடுக்கப்பட்ட படங்கள்தான் அந்த அனுபவத்தைத் தருகின்றன.



ராஷோமான் விளைவித்த அந்த நாள்:

ஒரு திரைக்கதையாடலின் தாக்கமும், தேசியக்கதையாடலின் மீதான தாக்குதலும்

(பாகம் 2)

முதலில் சென்ற இதழில் எழுதியவற்றை சுருக்கமாகத் தொகுத்துக் கொள்வோம். அகிரா குரோசாவா படைத்த ராஷோமான் (1950) என்ற திரைப்படக் காவியம் உலகெங்கும் பல தலைமுறை இயக்குனர்கள்மேல் பல்வேறு விதங்களில் தாக்கம் செலுத்தியது. தமிழகத்திலும் அத்திரைப்படத்தினால் ஈர்க்கப்பட்ட ஏ.வி.மெய்யப்பச்செட்டியார், இயக்குனர் எஸ்.பாலசந்தர் ஆகியோர் அந்த நாள் (1954) என்ற திரைப்படத்தை எடுத்தார்கள். அந்த நாள் கதையமைப்பு ராஷோமான் கதையாடலிலிருந்து மிகவும் வேறுபட்டிருந்தாலும் பல நுட்பமான விதங்களில் அந்த ஜப்பானியப் படத்துடன் உறவு கொண்டிருந்தது.

அதைப் புரிந்துகொள்ள முதலில் எப்படி ராஷோமான் பிரோனிய ஐயவாதத்தை அனுசரிக்கும் பிரதியாக வாசிக்கப்பட முடியும் என்பதை சென்ற இதழில் கண்டோம். அந்த படத்தினால் ஈர்க்கப்பட்டு அதை மாற்றியமைத்து எடுக்கப்பட்ட அந்த நாள் திரைப்படம் ரெனே தெகார்த் என்ற பதினேழாம் நூற்றாண்டுத் தத்துவவாதி ஐயவாதத்தை பயன்படுத்தி தன்னிலை நிச்சயத்தை உருவாக்கியதற்கு ஒப்பானதாக வாசிக்கப்படமுடியும் என்பதையும் கண்டோம். சுருக்கமாகச் சொன்னால் பிரோனிய ஐயவாதம் அபிப்ராயங்களைப் பொறுத்தவரை தீர்ப்பை ஒத்திப்போடச் சொல்கிறது. ராஷோமான் படத்தின் கதை நான்குவிதமான மறுநிகழ்வுகளைக்

காண்பித்து காட்டில் உண்மையில் என்ன நடந்தது என்பதற்கான பதிலை சாத்தியமற்றதாக்கி தீர்ப்பை ஒத்திப் போடுகிறது. அந்த நாள் படமோ ராஷோமான் போன்று மறுநிகழ்வுகளைப் படமாக்கினாலும் உண்மையில் நடந்தது என்ன என்பதை துப்பறிந்து நிரூபிக்கிறது. இது தெகார்த் தன்னிலை நிச்சயத்துவத்தை நிறுவியதை ஒத்திருக்கிறது. மேலும், அந்த நாள் திரைப்படம் ராஷோமானால் தூண்டப்பட்டிருந்தாலும், அதன்மீது விரோதபாவத்துடன் கூடியவிதத்தில்தான் அந்தப்படத்திற்கு நன்றிக்கடன் பட்டிருக்கிறது. அதனால்தான் ஜப்பானுக்கு உளவு சொல்லும் கதாநாயகனை அவன் மனைவியே கொல்வதாகக் கதை அமைந்திருக்கிறது.

இவ்விதம் ஜப்பானிய சினிமாவால் ஈர்க்கப்பட்டு படம் எடுக்கும்போது ஜப்பானை எதிரிநாடாகக் காட்டுவதற்கு காரணம் என்ன என்ற கேள்வி மேலும் பல சுவாரசியமான அவதானிப்புகளுக்கு இட்டுச்செல்கிறது. இரண்டு படத்திற்கும் அந்தந்த படங்கள் உருவான தேசியச்சூழல் கதையைத் தீர்மானிப்பதாக இருக்கிறது. அதன் உச்சகட்ட வெளிப்பாடாக அந்த நாள் சினிமா ராஷோமான் படத்தின் கதையாடல் வசீகரத்தினால் தூண்டப்பட்ட அதே நேரத்தில் அதை ஜப்பானிய தேசத்தின் படைப்பாகப் பார்த்து பகையுணர்வு கொள்கிறது. அதனால் இரண்டு தேசிய மனநிலைகளுக்குள்ளான உரையாடலாகவும் மாறுகிறது. அதன் வழியே தேசியத்திற்கும் கார்டீசிய சுயத்திற்குமான தொடர்பும் துலக்கம் பெறுகிறது என்பதே இந்த கட்டுரையின் அடிப்படையாகும். இதை விரிவாகப் பரிசீலிப்போம்.

ஊகத்தினடிப்படையிலான ஒரு கேள்வி

பொதுவாக ஒரு ஆய்வுக்கட்டுரையில் ஊகத்தினடிப்படையிலான கேள்விகளை (hypothetical questions) தவிர்ப்பதே நல்ல பழக்கம். ஒரு திரைப்படத்தை ஏன் இப்படி எடுத்திருக்கக் கூடாது? இப்படி எடுத்திருந்தால் எப்படி இருந்திருக்கும் என்பது போன்ற கேள்விகளை எழுப்புவதை விட எப்படி எடுக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை ஆராய்வதே சிறப்பானதாகும். ஆனாலும் என்னுடைய ஆய்வினை சுலபத்தில் விளக்குவதற்காக நான் ஊகத்தினடிப்படையிலான கேள்வி எழுப்பும் முறையைக் கையாள்வதில் தவறில்லை என்று நினைக்கிறேன்.

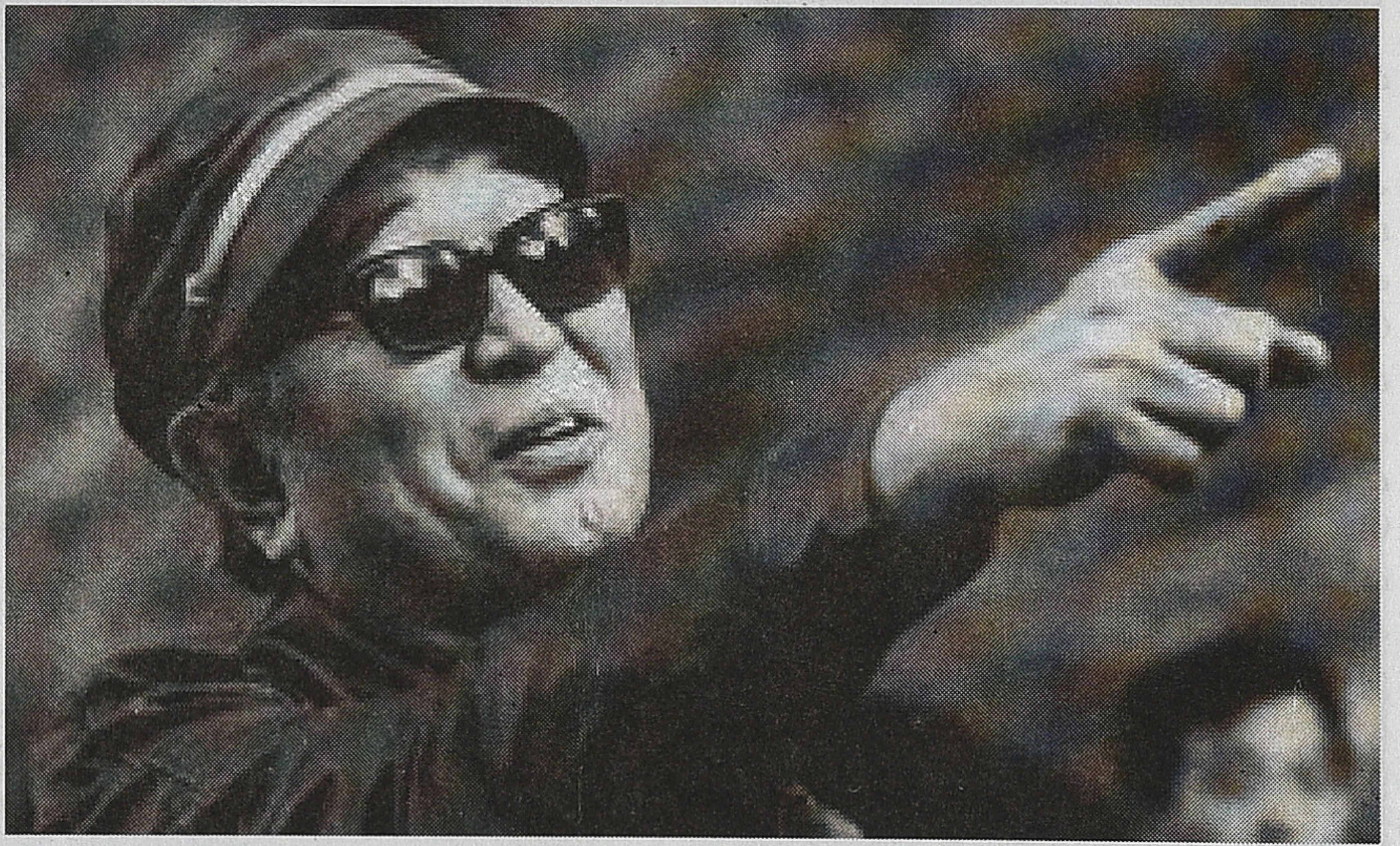
ராஷோமான் படம் பன்னிரெண்டாம் நூற்றாண்டு ஜப்பானில் கதை நிகழ்வதாகச் சித்தரிக்கிறது. அந்தப் படத்தைப் பார்த்துவிட்டு தமிழில் படம் எடுக்க நினைப்பவர்கள் சுலபமாக அதை பழங்காலத்தில் நிகழ்ந்ததாகக் காட்டிவிடலாம். ஒரு சிற்றரசனின் முன் வரும் வழக்காகவோ, தெனாலிராமன், மரியாதைராமன் போன்ற ஒரு புத்திசாலி இருக்கும் தர்பாரில் வரும் வழக்காகவோ கூடச் சித்தரிக்கலாம். ஏனெனில் அந்த நாள் திரைப்படம் எடுக்கப்பட்ட காலத்தில், 1954ஆம் ஆண்டில், "ராஜாராணி" படங்கள் எடுப்பது பரவலாக இருந்த பழக்கமாகும். "ராஜா ராணி" படம் எனப்படுவது தெளிவான சரித்திரத் தகவல்கள், பின்புலம் இன்றி கற்பனையான ஒரு இறந்த காலத்தில் "மருத நாடு" "நெய்தல் நாடு" என்று நாடுகளைக் கற்பனை செய்து எடுக்கப்படும் படங்களாகும். உதாரணமாக 1954ஆம் ஆண்டின் மிகப்பெரிய வெற்றிப்படங்களில் ஒன்று மனோகரா என்ற புகழ்பெற்ற ராஜாராணி படம். எனவே சிவாஜி கணேசனை வழிப்பறிக்கொள்ளைக்காரனாகவும், கே.ஆர். ராமசாமி அல்லது டி.ஆர்.ராமசந்திரனை போர்வீரனாகவும், பண்டரிபாயை போர்வீரன் மனைவியாகவும் நடிக்கவைத்து ராஷோமான் கதையை அப்படியே படமாக எடுத்திருக்கலாம். ஒரு வேளை படத்தின் கதை புரியாது என்ற அச்சம் இருந்திருந்தால், கதையில் சில மாற்றங்களை செய்து இன்னார்தான் கொலை செய்தார் என்பதைக் கூட தெளிவுபடுத்தியிருக்கலாம். எத்தனையோ விதங்களில் அதைப் போன்ற கதையை உருவாக்கியிருக்கலாம். அதற்குத் தேவை ஒரு துர்மரணமும், அது எப்படி நிகழ்ந்தது, யார் கொன்றார்கள் என்பது குறித்த முரண்படும் வர்ணனைகளும்தான். அந்தக் கதை எந்தக் காலத்திலும் நடக்கலாம்.

ஆனால் அந்த நாள் படத்தின் கதை 1943 ஆம் ஆண்டு நடந்ததாக காட்ட வேண்டும் என்று முடிவு செய்கிறார்கள். அதிலும் ஜப்பான் சென்னையின் மீது குண்டு போட்டதை ஒட்டி நிகழும் கதையாக மாற்றுகிறார்கள். கதாநாயகன் ஜப்பானியர்களுடன் சேர்ந்து இந்தியாவை அவர்கள் கைப்பற்ற உதவி செய்வதுதான் அவனது மரணத்திற்கான காரணமே. அது பிடிக்காத அவனது காந்தியவாதியான மனைவி அவனை தடுக்க நினைக்கும்போது துப்பாக்கி வெடித்து அவன் இறந்து விடுகிறான்.

என்னுடைய கேள்வி இதுதான்: ஜப்பானிய படத்தைப் பார்த்து படமெடுக்க விரும்பி கதையை உருவாக்கும்போது ஏன் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு தமிழகத்தில் நடந்ததாக எடுக்கக் கூடாது? சமகால

ஜப்பானை எதிரி நாடாக ஏன் படத்தில் சித்தரிக்கவேண்டும்? ஏன் ஜப்பானுடனான கதாநாயகனின் உறவை படத்தின் மையப்பிரச்சினையாக மாற்றவேண்டும்? ராஷோமான் படத்தை அப்படியே தழுவி எடுக்கமுடியவில்லையே என்ற எரிச்சலா? அல்லது ராஷோமான் கதையின் தத்துவ உட்கிடக்கையை ஜீரணிக்க முடியாத சிக்கலா? ஜப்பானியத் திரைப்படத்தினால் தாக்கம் (impact) அடைந்ததை, ஜப்பானிய தேசம் இந்தியாவைத் தாக்கிய (military attack) சம்பவத்துடன் இணைத்துப் பார்க்க நேர்ந்தது எப்படி? நம்மால் சொல்ல முடியாது. ஒருவேளை ஏவி.எம்.சரவணனோ, அல்லது முக்தா ஸ்ரீனிவாசனோ இது எப்படி நடந்தது என்று கூற முடியலாம். அவர்கள் கூற்று எதுவாகவாக இருந்தாலும், பிரதியில் செயல்படும் உளவியலை நாம் பரிசீலிப்பதற்கு அது தடையாக இருக்க முடியாது. முதலில் ராஷோமான் திரைப்படம் உருவான கதையை விரிவாகப் பார்ப்போம்.

அகுடகவா



அகிரா குரோசாவா

மூலகர்த்தாக்கள்: ரியனுஸ்கே அகுடகவா, ஹாஷிமாட்டோ ஷினோபு, அகிரா குரோசாவா

ராஷோமான் படத்தின் மூலவடிவ திரைக்கதையை ஹாஷிமாட்டோ ஷினோபு என்பவர்தான் "ஆண்பெண்" என்ற பெயரில் அகிரா குரோசாவாவிடம் கொண்டு வந்தார். தமிழ் சினிமாவில் பெரும்பாலும் இயக்குனர் அவர் கதையையே எடுக்க வேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்பு நிலவுகிறது. அதிலும் முதல்முறை இயக்கனராகும் வாய்ப்புப் பெற வேண்டும் என்றால் தன்னுடைய கதையை சுவாரசியமாகக் கூறத் தெரிந்திருக்கவேண்டும். இன்னொருவருடைய திரைக்கதையை நான் இயக்குகிறேன் என்று சொன்னால் வாய்ப்பே கிடைக்காது என்றுதான் நினைக்கிறேன். ஆனால் இயக்குனரின் பங்களிப்பு என்பது திரைக்கதையை காட்சிப்படுத்துவதில்தான் இருக்கிறது என்பதைப் புரிந்துகொள்ள ராஷோமான் படத்தை ஆராய்ந்தாலே போதும். ஷினோபு கொண்டுவந்த திரைக்கதையை குரோசாவா உடனே படமாக்க முடிவு செய்யவில்லை. பல ஆண்டுகள் கழித்துதான் அவருக்கு அந்த திரைக்கதை நினைவுக்கு வந்தது. அவர் அந்த திரைக்கதையில் சில மாற்றங்களைச் செய்ய விரும்பினார். ஷினோபுவின் திரைக்கதை ரியனுஸ்கே அகுடக்வா என்ற புகழ்பெற்ற எழுத்தாளரின் "காட்டின் நடுவே" என்ற கதையின் திரைவடிவம். குரோசாவா மீண்டும் அந்த திரைக்கதையை பரிசீலித்த போது அகுடகவாவின் இன்னொரு கதையான ராஷோமான் கதையையும் இதில் இணைக்க முடிவு செய்தார். இந்த இடத்தில் நாம் அகுடகவாவைப் பற்றியும் அறிந்துகொள்ள வேண்டும்.

அகுடகவாவின் வாழ்க்கைக் குறிப்பைப் படித்தால் புதுமைப்பித்தன் நினைவுக்கு வருவார். ஜப்பானிய நவீன இலக்கியத்தில் அவருடைய இடம், தமிழில் புதுமைப்பித்தனைப் போன்றது என்று சொல்வது பொருத்தமாக இருக்குமெனத் தோன்றுகிறது. 1927 ஆம் ஆண்டு தன் முப்பத்தைந்தாவது வயதில் தற்கொலை செய்துகொண்ட அவருடைய முதல் கதை ராஷோமான் 1915 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்தது. கதையின் களம் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் ஜப்பானின் தலைநகராக இருந்த கியோடோவின் நுழைவாயில்களில் ஒன்றான ராஷோமான் வாயில் ராஷோமான் என்பது ராஜோமான் என்ற வார்த்தையின் திரிபு என்று கூறப்படுகிறது. ராஜா, அரசன் ஆகிய வார்த்தைகளின் வேர்ச்சொல்லைக் கொண்டதுதான் இந்த சொல் என்று யூகிக்கலாம். இந்த நுழைவாயில் எட்டாம் நூற்றாண்டிலிருந்து பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு வரை ஜப்பானை ஆண்ட ஹேயன் பரம்பரையின் வீழ்ச்சி, பல்வேறு இயற்கை உற்பாதங்கள் காரணமாக முற்றிலும் சிதிலமடைந்து அநாதைப் பிணங்களைப் போடும் இடமாக, கொள்ளையர்களும் குற்றவாளிகளும் பதுங்கும் இடமாக மாறியிருக்கும் சூழலை சித்தரிக்கும் கதைதான் ராஷோமான்.

ஒரு நிலப்பிரபு தன் வேலையாளை பொருளாதாரச் சரிவின் காரணமாக வேலையிலிருந்து நீக்கிவிடுகிறான். மேற்கொண்டு வாழ்வதற்கு என்ன செய்வது என்று தெரியாத அந்த வேலையாள் பட்டினி கிடந்து சாவதா, கொள்ளையனாவதா என்று தான் மழைக்கு ஒதுங்கிய ராஷோமான் கேட்டில் அமர்ந்து சிந்திக்கிறான். அப்போது அங்கே ஓர் கிழவி ஒரு பெண்ணின் பிணத்திலிருந்து தலைமுடியை பிடுங்குவதைக் காண்கிறான். மிகுந்த அறுவருப்புடன் அந்தக் கிழவியை இழுத்துத் தள்ளிவிட்டு வாளால் வெட்டப் போகிறான். அவள் அந்த முடியைக் கொண்டு சவுரி செய்துவிற்று அந்தக் காசில் சாப்பிடப் போவதாகச் சொல்கிறாள். மேலும் பிணமாயிருக்கும் அந்தப் பெண் உலர்ந்த பாம்பின் சதையை மீன்துண்டம் என்று சொல்லி விற்றவள் என்றும், அவளும் வறுமையின் காரணமாகவே அப்படிச் செய்ததாகவும் அதனால் அவள் தன் செயலை ஏற்றுக்கொள்வாள் என்றும் சொல்கிறாள். அப்போது மாஜி வேலைக்காரன் ஒரு

முடிவெடுக்கிறான். அப்படியானால் நான் உன் ஆடையை திருடிக்கொள்வதும் நியாயம்தான் என்று சொல்லி வாளால் அதைக் கிழித்து அவள் உடலிலிருந்து உருவிக்கொண்டு இருளில் ஓடி மறைகிறான். அதற்கப்பால் அந்த இருள் அறியாததும், அறியப்படாததுமாக இருக்கிறது ("Beyond this was only darkness...unknowing and unknown" என்கிறது ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு).

அவருடைய "காட்டின் நடுவில்" கதை 1922 ஆம் ஆண்டு எழுதுப்பட்டது. அந்தக் கதை ஏழு வாக்குமூலங்களைக் கொண்டது. வாக்குமூலம் யாருடையது என்ற விவரம் மட்டுமே ஆசிரியர் கூற்று. அந்த வாக்குமூலங்களில் காட்டு வழியில் பயணம் செய்த சாமுராய் ஒருவன் துர்மரணமடைந்ததும், அவன் மனைவி டாஜோமாரு என்ற கொள்ளையனால் பலாத்காரம் செய்யப்பட்டதும் தெளிவாகிறது. ஆனால் சாமுராய் எப்படி மரணமடைந்தான் என்பது மூன்று பேரால் மூன்று விதமாகக் கூறப்படுகிறது. டாஜோமாரு, அந்தப் பெண் அவளது கணவனைக் கொன்றால் தன்னை மணப்பதாகக் கூறியதால், தான் அவனை வாட்போரில் கொன்றதாகக் கூறுகிறான். மனைவியோ தான் பலாத்காரம் செய்யப்பட்டதற்காக தன் மீது இறக்கம் காட்டாமல், தன்னை இழிவாகப் பார்த்த கணவனை தானே கொன்றதாகக் கூறுகிறாள். இறந்து போன கணவனோ, தன் மனைவி கொள்ளையனுடன் போக உடன்பட்டதுடன் தன்னை கொல்லச்சொல்லி கொள்ளையனை வன்மத்துடன் வற்புறுத்தியதாகவும், கொள்ளையன் அவளை அடித்து விரட்டிவிட்டு தன் கட்டை அவிழ்த்துவிட்டு சென்றதாகவும், அவமானம் தாங்காமல் தான் தற்கொலை செய்துகொண்டதாகவும் ஒரு மீடியத்தின் மூலமாக கூறுகிறான். இந்த வாக்குமூலங்களைத் தவிர ஆசிரியர் கூற்றாக ஒரு வரிகூட அந்தக் கதையில் கிடையாது. அதனால் உண்மையில் என்ன நடந்தது என்பதை வாசகர்கள்தான் முடிவு செய்துகொள்ள வேண்டும்.

ஒரு விஷயம் இப்போது நமக்குத் தெளிவாகிவிடும். ராஷோமான் திரைப்படம் "காட்டின் நடுவில்" என்ற கதைதான். தலைப்பைத் தவிர சிதிலமடைந்த நுழைவாயில் கட்டிடம், மழை, மழைக்கு ஒதுங்கும் மனிதன் சமூகபொருளாதார அவல நிலையால் எளிய உயரிகளிடமிருந்து (கதையில் கிழவி, படத்தில் பச்சிளம் குழந்தை) ஆடையைக் கூட அபகரிக்கும் கொடிய மனம் ஆகிய மூன்று அம்சங்களை ராஷோமான் கதையிலிருந்து எடுத்து காட்டின் நடுவில் கதையுடன் இணைத்துள்ளார் குரோசாவா. இவ்விதம் செய்ய வேண்டிய தேவை என்ன என்பது சிந்தனைக்குரியது. குரோசாவா இந்த முடிவை எடுத்த காலகட்டம் எப்படிப்பட்டது? ஜப்பான் போரில் மாபெரும் வீழ்ச்சியை சந்தித்திருந்தது. ஹிரோஷிமா, நாகாசாகி ஆகிய இரு நகரங்கள் அணுகுண்டு தாக்குதலுக்கு இரையாகி கடும் நாசத்தை சந்தித்தன. அதன் விளைவாக ஜப்பான் அமெரிக்காவிடம் சரணடைந்தது. 1945 ஆகஸ்ட் முதல் 1952 ஏப்ரல் வரை ஜப்பான் அமெரிக்க ராணுவத்தின் கட்டுப்பாட்டில் இருந்தது. போரின் விளைவுகள் சமூகப் பொருளாதார வாழ்வையும் மக்களின் இயல்பான அற உணர்வுகளையும் சிதைத்திருந்தது. பதுக்கல், கலப்படம், கள்ள மார்கெட் போன்ற சமூகக் குற்றங்கள் மலிந்தன.

"காட்டின் நடுவில்" கதை எழுப்பும் பிரச்சினை இரண்டு தளங்களில் முக்கியமானது என்றாலும் அந்த பிரச்னைகள் எல்லா காலங்களுக்கும் பொதுவானவை. ஒன்று உண்மையை அறிதல் என்பதில் அடங்கியுள்ள சவால். இரண்டாவது தன்னை நியாயப்படுத்திக்கொள்ளவும், உயர்வாக காட்டிக்கொள்ளவும் கூசாமல் திரித்துப் பேசும் மனித இயல்பு. மனைவியும், கணவனும் சேர்ந்து கொள்ளைக்காரனை இகழ்வதற்குப் பதிலாக ஒருவரை ஒருவர் இழித்துப் பேசும் விதமும் அதற்கான சாத்தியமும் இந்த இயல்பை விகாரப்படுத்திக் காட்டுகின்றன. இந்த பிரச்னைகள் எக்காலத்துக்கும் பொதுவானவை. அதே சமயம் அவற்றைக் கவனப்படுத்த பலரும் முன்வரும் சமயம் சமூக ஒத்திசைவும், அரசியல் நிலைத்தன்மையும் குறைவாக இருக்கும் எனலாம். ஒருவேளை ஜப்பான் போரில் வெற்றிபெற்றிருந்தால் ராஷோமான் படம் எடுக்கப்படாமல் இருந்திருப்பதற்கு சாத்தியம் உண்டு. ஏனெனில் ஒரு படைப்பாளியின் மனநிலை மட்டுமே ஒரு கதையை எழுதப் போதுமானது. ஆனால் திரைப்படம் ஒரு வெகுஜன ஊடகமாக இருப்பதால் பல சமயங்களில் படைப்பாளியின் மனநிலை தேசத்தின் மனநிலையின் பகுதியாகவே திரைப்படங்களைப் பொறுத்தவரை தன்னை உணரக்கூடியது. இந்த உண்மையை தெளிவாக்குவதே இந்த இரு கதைகளின் இணைப்பு.

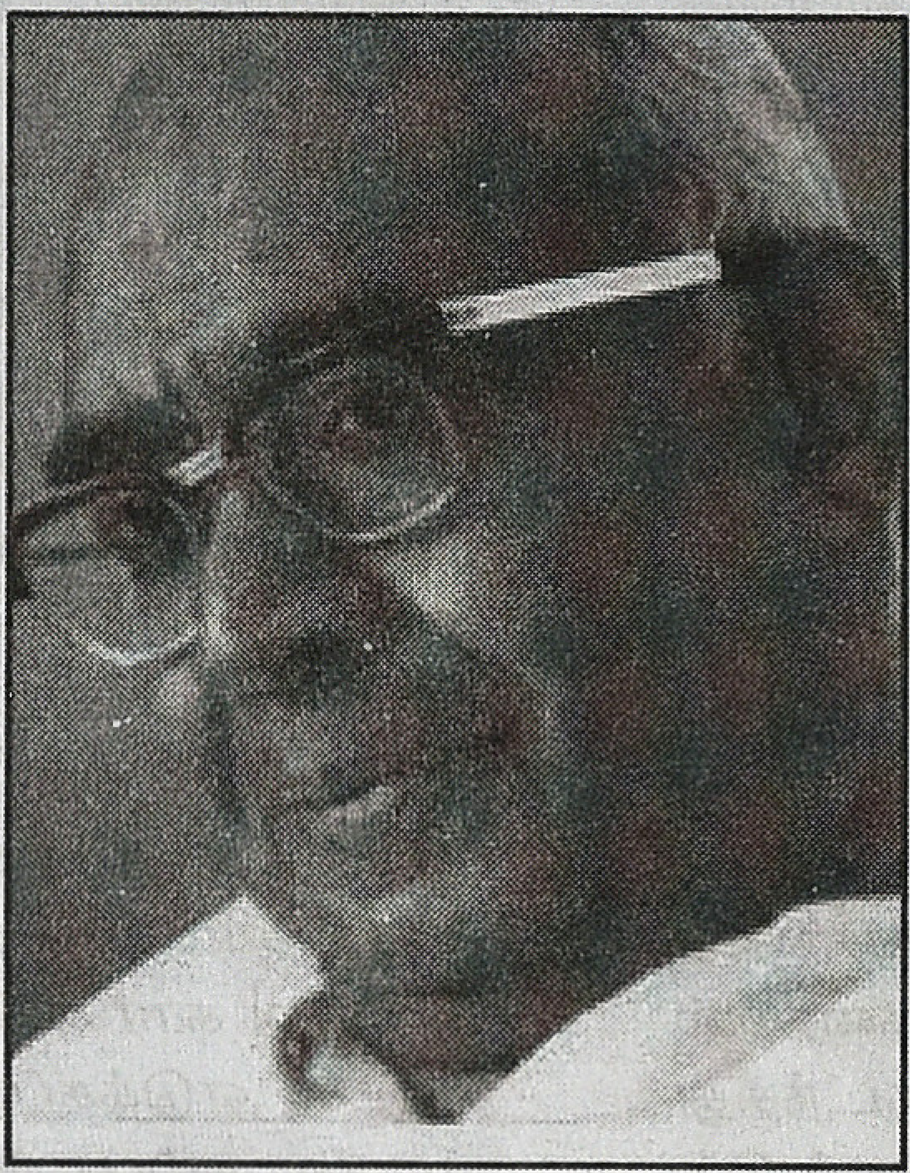
குரோசாவா அமெரிக்காவின் கட்டுப்பாட்டிலிருக்கும் வீழ்ச்சியடைந்த ஜப்பானின் நிலையை சுட்டிக்காட்ட நினைத்ததால் அதே போன்ற நிலையினை சித்தரிக்கும் ராஷோமான் கதையையும், கோட்டை நுழைவாயிலின் சிதிலமடைந்த நிலையின் குறியீட்டுத்தன்மையையும் காட்ட நினைத்தே "காட்டின் நடுவில்" கதையுடன் ராஷோமான் கதையை இனத்தார் என்று சுலபத்தில் ஊகிக்கலாம். உண்மையில் அவர் படத்தின் துவக்கத்தில் கள்ளச்சந்தை வியாபாரத்தில் மக்கள் முண்டியடித்துக்கொண்டு ஈடுபடுவதைக் காட்டிவிட்டு கடுமையான மழை வரும்போது அனைவரும் சிதறி ஓடுவதாகவும், அப்போது ரோஷாமான் வாயிலில் மழைக்கு ஒதுங்குபவன் அங்கேயுள்ளவர்களுடன் பேசத்தொடங்குவதாகவும் காட்ட நினைத்ததாக அறிகிறோம். பல்வேறு காரணங்களால் அந்தக் கள்ளச்சந்தை வியாபாரக் காட்சி எடுக்கப்படாமல் விடுபட்டுவிட்டது. எனவே, சமகால ஜப்பானின் நிலையை உருவகமாகச் சித்தரிப்பது குரோசாவாவின் நோக்கமாக இருந்தது என்பது தெளிவாகிறது. தவிரவும் ரஷோமான் படத்தில் விசாரணைக் காட்சிகளில் நாம் நீதிபதியைப் பார்ப்பதுமில்லை, அவர் குரலை கேட்பதுமில்லை. சாட்சியம் கூறுபவர்கள் காமிராவை, அதாவது நம்மைப் பார்த்துதான் பேசுகிறார்கள். இது ஜப்பானின் தேசிய அரசற்ற நிலையினை குறிப்பதாக பல விமர்சகர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அத்தகைய வாசிப்பும் பொருத்தமானதே. தேசிய அரசற்ற நிலை தனிமனித அளவிலும் நிச்சயமற்ற தன்மையை, தீர்ப்பினை ஒத்திப்போடும் ஐயவாதக் கோணத்தை சாத்தியமாக்குகிறது. படத்தின் முதல் வசனம் விறகுவெட்டி "எனக்குப் புரியவில்லை" என்று கூறுவதுதான்.

அந்த நாள்: இந்திய தேசிய மனோவியலின் எதிர்வினை

அந்த நாள் திரைக்கதை உருவாக யார் எந்த அளவு காரணமென்று கூற முடியாது என்பதால் ஏ.வி.மெய்யப்பச் செட்டியார், எஸ்.பாலசந்தர், ஜாவர் சீதாராமன் உள்ளிட்டோர் அடங்கிய குழுவினரை அந்த நாள் படக்குழுவினர் என்று பொதுவில் அழைப்போம்.

இரண்டு இன்றியமையாத காரணங்கள் அந்த நாள் படத்தினைத் தீர்மானிக்கின்றன. திரைக்கதையாடல் என்ற அளவில் ராஷோமான் அந்த நாள் படக்குழுவினரைக் கவர்கிறது; ஆனால் அந்தப் படத்தின் மைய இழையான தோல்வியுற்ற ஜப்பானிய தேசிய மனோநிலை இந்தியச் சூழலுக்கு பொருத்தமாக இல்லை. என்பதும் புரிகிறது. முதலில் ஏன் ராஷோமான் அவர்களைக் கவர்கிறது என்று பரிசீலிப்போம்.

ஒரே சம்பவத்தை நான்கு விதமாகப் படம் பிடித்துக் காட்டுவது சினிமாக்கலையை கவர்ச்சிமிக்கதாக மாற்றுகிறது. இதை விளக்குவது கொஞ்சம் கடினம்; அதாவது கடினமான தர்க்கத்தை பயன்படுத்தவேண்டும். ஆகவே அடுத்த வரும் வரிகளை சற்று கவனமாகப் படிக்கவேண்டும். பொதுவாக திரைப்படம் நிகழ்ந்ததை நிகழ்ந்த விதமாகக் காட்டுவதாகவே தன்னை முன்னிருத்திக் கொள்கிறது. அப்போது நாம் அது திரைப்படம் மட்டுமே என்று தெரிந்தாலும் அப்படி சம்பவம் நிகழ்ந்ததாக அல்லது நிகழ்வதாக பாவித்துக் கொண்டு அதனுடன் ஒன்றிப்போகிறோம். நிகழந்தவிதமாகக் காட்டவில்லை, நிகழ்ந்திருக்கலாம் என்று காட்டுகிறேன் என்று திரைக்கதை சொல்லும்போது அந்த நிகழ்ச்சி உண்மைக்கும் கற்பனைக்கும் இடையில் அழகாக சுவாரசியமாக ஊஞ்சலாடுகிறது. இது சினிமாவின் பிரத்யேக சாத்தியம். எப்படியென்று யோசிக்க நான் ஜூன் மாத காட்சிப்பிழை இதழில் எழுதிய கட்டுரை உதவும். அதில் கூறப்படுவது என்னவென்றால், சினிமா இன்மையில் பிரசன்னத்தின் சுவடைக் காட்டும் கலை. அதனாலேயே நிகழ்ச்சியை கற்பனை செய்து படமெடுப்பதற்கு உள்ளேயே, அதாவது கற்பனைக்குள்ளேயே, அந்தக் கற்பனை ஈன்றெடுக்கும் இன்னொரு கற்பனை நிகழ்ச்சி என்னும்போது அங்கே வெளிப்படும் பௌதிக உலகின் சுவடு அலாதியான கவர்ச்சியைப் பெறுவது சகஜம்தானே? கொஞ்சம் பொருந்தாமலிருந்தாலும் எளிய உதாரணம் ஒன்றைக் கூறலாம். கண்ணாடிக்குள் தெரியும் இன்னொரு கண்ணாடியில் தெரியும் பிம்பம் போன்று கற்பனையின் இரண்டாவது தளத்திலிருந்து பௌதிக மெய்மையை பற்றும் செயல் எனலாம். இது கனவுக்காட்சிகளுக்கும் உண்டென்றாலும் கனவுக்காட்சிகள் கனவு என்று குறிப்பிடப்பட்டு விடுகின்றன என்பதால் அதில் இரண்டாவது தளம் முழுதும் உயிர்ப்பதில்லை. முதல் தளத்தின் பிடிமானத்திலியே அது நிகழ்கிறது. ராஷோமான் படத்தின் நிகழ்வுகள் கனவுகள் அல்ல. ஒவ்வொரு நிகழ்வும் உள்ளபடியே நிகழ்ந்திருக்கச் சாத்தியமுள்ளவை என்றே கூறப்படுகின்றன. அதனால் அவை முழுவதும் கற்பனை என்றுகூட கூறமுடியாது. ஒவ்வொரு நிகழ்வுமே உண்மைக்கும், கற்பனைக்கும் இடையில் இரண்டுமற்ற நிச்சயமின்மையில் நிகழக்காண்கிறோம். தடயம் என்பது எதனுடையது என்ற கேள்வி பிரதானமாகிறது. அதன் காரணமாக காட்சியில் இருக்கும் பௌதிக மெய்மை நெகிழ்வடையும்போது சினிமாக் கலை அபூர்வ சோபை பெறுகிறது. அதனாலேயே அதைப்போன்று செய்து பார்க்கவேண்டும் என்ற ஆசை "அந்த நாள்" குழுவினருக்கு வருகிறது.



உண்மையில் ராஷோமானின் படைப்பு வீர்யத்தை முழுவதுமாக வெளிப்படுத்தவேண்டுமானால் அதே போல எது உண்மையில் நடந்தது என்று கூற முடியாத நிலையில் படத்தை முடிக்கவேண்டும். அப்படி முடிப்பது தமிழ் சினிமா பார்வையாளர்களின் வெகுஜன ரசனைக்கு உகந்ததாக இருக்காது என்று "அந்த நாள்" குழுவினர் யோசித்திருக்க வாய்ப்புண்டு. ஜப்பானிலும்கூட ராஷோமான் வெகுஜன அளவில் வசூலில் வெற்றிபெற்ற படமல்ல. வெனிஸ் திரைப்படவிழாவில் அதற்கு பரிசு கிடைக்காவிட்டால் குரோசாவாவின் திரையுலக வாழ்க்கை ஒரு முடிவுக்கு வந்திருக்கும் என்ற அளவில்தான் அதற்கு ஜப்பானில் வரவேற்பு இருந்தது. அப்படியானால் அது தேசிய மனநிலையை பிரதிபலிப்பதாக எப்படிக் கூற முடியும் என்று கேட்கலாம். அது தேசிய மனநிலையை ஒரு நுட்பமான தளத்தில், சுயபரிசீலனையுடன் கூடிய ஆன்மீகத் தளத்தில் பிரதிபலித்ததேயன்றி வெகுஜன மனோவியலின் எல்லைகளுக்குட்பட்டு பிரதிபலிக்கவில்லை என்று சொல்லலாம்.

"அந்த நாள்" படக்குழுவினருக்கு நிச்சயமின்மையின் வெளிப்பாட்டிற்கு வெகுஜன அளவில் வரவேற்பிருக்காது என்ற கவலை ஓரளவு இருந்திருக்கும். அதனாலேயே நாம் ஏற்கனவே சென்ற இதழில் கூறியபடி ஒரே சம்பவத்தின் மறுநிகழ்வுகளை கற்பனை என்று வலியுறுத்தியே படமாக்கப்பட்டுள்ளது. ராஷோமானின் திரைக்கதையாடலில் தோராயமாக 55% நேரம் ஒன்றையொன்று மறுத்துக்கொள்ளும் காட்டினுள் நடக்கும் சம்பவத்தின் மறுநிகழ்வுகள். அந்த நாளிலோ 15% நேரமே அத்தகைய ஒன்றையொன்று மறுத்துக்கொள்ளக்கூடிய மறுநிகழ்வுகளால் ஆனது. அவையும்கூட ஊகங்கள், கற்பனைகள் என்று தெளிவாகக் கூறப்படுகிறது. ஆனால், அதே சமயம் 1954 ஆம் ஆண்டு தமிழில் பாடலே இல்லாமல், நகைச்சுவை உபகதைகள், சண்டைக்காட்சிகள் எதுவும் இல்லாமல் ஒரு படம் எடுப்பவர்கள் வெகுஜன வரவேற்பைப் பற்றி அதிகம் கவலைப்பட்டார்கள் என்று கூற முடியாது. எனவே, ராஷோமானின் தீர்ப்பை ஒத்திப்போடும் முடிவை "அந்த நாள்" தவிர்த்ததற்கு முக்கியக் காரணம் ராஷோமான் போலவே நுட்பமான, சுயபரிசீலனைத் தளத்தில் இந்திய நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கத்தின் தேசிய மனோநிலையை "அந்த நாள்" பிரதிபலித்ததுதான் என்று கூற முடியும்.

இந்திய தேசம் என்பது சில பத்தாண்டுகளாக காலனீய ஆதிக்கத்திற்கு எதிரான போராட்டத்தின் மூலம் உருவகிக்கப்பட்டு, 1947 பெற்ற சுதந்திரத்தினூடாகவும் 1952இல் அரசியல் நிர்ணயச் சட்டம் வரையப்பட்டு குடியரசாக அறிவிக்கப்பட்டதன் மூலமாகவும் தன்னை மிக்க பெருமிதத்துடன் புதிதாக முகிழ்ந்த ஒரு சுயமாக அறியக்கூடியதாக இருந்தது. அந்த சுயத்தினை உறுதிசெய்யக்கூடியதாக அரசு, அரசு நிறுவனங்கள் ஆகியவை இருந்தன. அந்த நிலை ஜப்பானின் தேசிய அரசற்ற நிலைக்கு முற்றிலும் மாற்றானதாக இருந்தது. மேலும் இந்தியா பிரிட்டிஷ் சாம்ராஜ்யத்தின் ஒரு பகுதியாக இரண்டாம் உலகப்போரில் பங்கு பெற்றது. ஜெர்மனியின் ஹிட்லர், இத்தாலியின் முசோலினி, ஜப்பானின் ஹீரோஹீட்டோ ஆகிய மூவரின் கூட்டணி அச்சு நாடுகள் என்றழைக்கப்பட்டது. ஆக்கிரமிப்பாளர்களாக அறியப்பட்ட இந்தக் கூட்டணிக்கு எதிராக பிரிட்டன், அமெரிக்கா பின்னர் ரஷியா ஆகிய

நாடுகள் நேசநாடுகள் என்ற பெயரில் இணைந்தன. அதே சமயம் இந்திய தலைவரான நேதாஜி சுபாஷ் சந்திரபோஸ் அச்சு நாடுகளுடன் சேர்ந்து ஆஸாத் ஹிந்த் என்ற எல்லைக்கு வெளியேயான சுதந்திர அரசை அமைத்து ஜப்பானிய ராணுவத்துடன் இணைந்து இந்தியாவின் வடகிழக்கு எல்லைவரை முன்னேறி வந்தார். ஆனால் நாட்டினுள் பெரும்பாலான மக்களிடையே பிரச்சாரமும், ஆதரவும் அச்சு நாடுகளுக்கு எதிராகவும், நேச நாடுகளுக்கு ஆதரவுமாகவே இருந்தது. 1942 ஆம் ஆண்டிற்குப் பிறகு

காங்கிரஸ், பிரிட்டிஷ் போர் நடவடிக்கைகளுக்கு ஒத்துழைக்க மறுத்தாலும், காந்தி நேரு போன்ற தலைவர்களின் கருத்தியல் ஆதரவு நேச நாடுகளுக்கே இருந்தது. ஏராளமான இந்தியர்கள் பிரிட்டிஷ் இந்திய ராணுவத்தில் இடம் பெற்றிருந்தனர். அஹிம்சாவாதியான காந்திக்கு முற்றிலும் எதிரானவையாகவே ஆக்கிரமிப்பாளர்களான அச்சு நாடுகள் கருதப்பட்டன.

இத்தகைய சூழலில் போர் முடிந்து ஒன்பதாண்டுகளுக்குப் பிறகு பிரிட்டிஷாரிடம் சுதந்திரம் பெற்றுவிட்ட நிலையில் இந்தியா போரில் தன்னை வெற்றி பெற்ற நாடாகவே கருதியது. இரண்டாம் உலகப்போர் வெற்றியும், சுதந்திரப்போரில் பெற்ற வெற்றியும் இணைந்தே இந்தியாவில் பெருமித உணர்வை உருவாக்கியிருந்தது. குறிப்பாக இந்தியாவிற்கு வெகு அருகே வந்த எதிரியாக ஜப்பானையும், அதனுடன் வந்த நேதாஜியை காந்திய வழியிலிருந்து விலகிப்போன பாதை தவறிய ஒரு நல்லவராகவும் பார்ப்பது பொதுப்புத்தியாக இருந்தது.

1947ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1954 வரை வெளிவந்த தமிழ்ப்படங்களை கவனித்தால் அந்தப் படங்களெல்லாம் தேசிய உணர்வில் தோய்ந்த படங்களில்லை என்பது தெளிவாகும். குறிப்பாக இந்திய தேசியப் பெருமிதத்திலிருந்து விலகித்தொனித்த திராவிட இயக்கத் தாக்கம் தமிழ்த் திரையில் குறிப்பிடத்தகுந்ததாக இருந்தது. அதுவே வெகுஜன மனோவியலை வடிவமைக்க வல்லதாகவும் இருந்தது. “எத்தனை காலம்தான் ஏமாற்றுவார் இந்த நாட்டிலே“ என்று எம்.ஜி.ராமச்சந்திரன் பாடிய மலைக்கள்ளனும், பொறுத்தது போதுமெனப் பொங்கியெழுந்த மனோகரனாக சிவாஜி கணேசனும் கலைஞர் கருணாநிதியின் வசனங்களின் உதவியால் பெரும் வெற்றி கண்ட ஆண்டுதான் அந்த நாள் வெளிவந்த 1954ஆம் ஆண்டு. ஆனால் அந்த நாள் படக்குழுவினர் வெகுஜன மனோவியல் சார்ந்தவர்கள் கிடையாது. அவர்கள் ராஷோமானின் கலாவீர்யத்தால் கவரப்படுமளவு நுட்பமான கலையுணர்வு கொண்டவர்கள். நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கத்தினர். அதனாலேயே அவர்கள் ராஷோமான் படத்தின் உட்கிடக்கையான ஜப்பானிய தேசியச் சூழல் குறித்த உணர்வுகளை தங்கள் மனதின் ஆழத்தில் உட்கிரகித்தனர் என்று யூகிக்க முடியும். அதனால் அவர்களால் இந்திய தேசிய மனோவியல் சார்ந்தே அதற்கு எதிர்வினையாற்ற முடிந்தது எனலாம். அதற்கு முக்கிய காரணம் இந்திய தேசியம் என்பதைவிட இந்திய தேசிய அரசு என்று சொன்னால் சரியாக இருக்கும். அதன் காரணமாகவே தமிழ் தேசிய உணர்வுடன் இந்திய இறையாண்மையைப் பற்றிய பெருமையையும் பல்வேறு கதையாடல்களில் இணைப்பது சாத்தியமாகவே இருந்தது. இங்கு தேசிய அரசு என்பது தேசியத்தை வலியுறுத்தும் இருப்பாகிறது. தேசியம் என்பது சமூக ஐக்கியம், பொதுமை என்பதை வலியுறுத்தவதாக இருந்தால், தேசிய அரசு என்பது கார்டீசிய சிந்திக்கும் தனி நபர்களின் சட்டரீதியான ஒருங்கிணைப்பாகும். பெரும்பாலும் பின்னதே, தேசிய அரசே, முன்னதை, தேசியத்தை சாத்தியமாக்கும் சட்டகம். விரிக்கில் பெருகும் என்பதால் இதைக்குறித்துக் கொண்டு மேலே செல்வோம்.

அரசு என்பது நிச்சயமாக உண்மையை நிறுவ வல்லதாக இருக்க வேண்டும். ஏனெனில் எந்த நிச்சயம் தனி மனித இருப்பை கேள்விக்கு அப்பாற்பட்டதாக்குகிறதோ அதே போன்ற ஐயத்திற்கு அப்பாற்பட்ட நிலையிலேயே அரசு முழுமையாக இயங்க முடியும். அதாவது எப்படி நான் சிந்திக்கிறேன் எனவே இருக்கிறேன் என்று சொல்வது சுயநிச்சயத்தை ஸ்தாபிக்கிறதோ அதே போல நான் சட்டமியற்றுகிறேன், அதன்படி நீதிபரிபாலனம் செய்கிறேன், தண்டிக்கிறேன் என்று சொல்வது ஒரு தேசத்தின் சுய நிச்சயத்திற்கு அவசியமானது. உண்மையில் தனி இருப்பின் சாராம்சமாக சிந்தனையை தெகார்த் இனம் கண்டதே அதனடிப்படையில் தனி மனிதர்களைச் சட்டத்தின் அலகாக்கவும், அவர்களின் கூட்டு ஒப்பந்தமாக அரசை மாற்றுவதற்கும் வழிகோலத்தான் என்று சொன்னால் மிகையாகாது. சிந்திக்கும் தனி நபர்களே சட்டமியற்றுபவர்கள், சட்டத்திற்கு கட்டுப்படுபவர்கள் (legislator-subject). எனவேதான் இந்திய தேசிய மனோநிலைக்கு ராஷோமான்

கதையை ஒரு துப்புறியும் கதையாக, குற்றவாளியை கண்டுபிடித்து தண்டிக்கும் கதையாக மாற்றவேண்டிய அத்தியாவசியம் ஏற்படுகிறது. இது இந்த இரண்டு படங்களின் துவக்கத்திலேயே எப்படி காட்சிப்படுத்தப்படுகிறது என்று பார்ப்போம்.

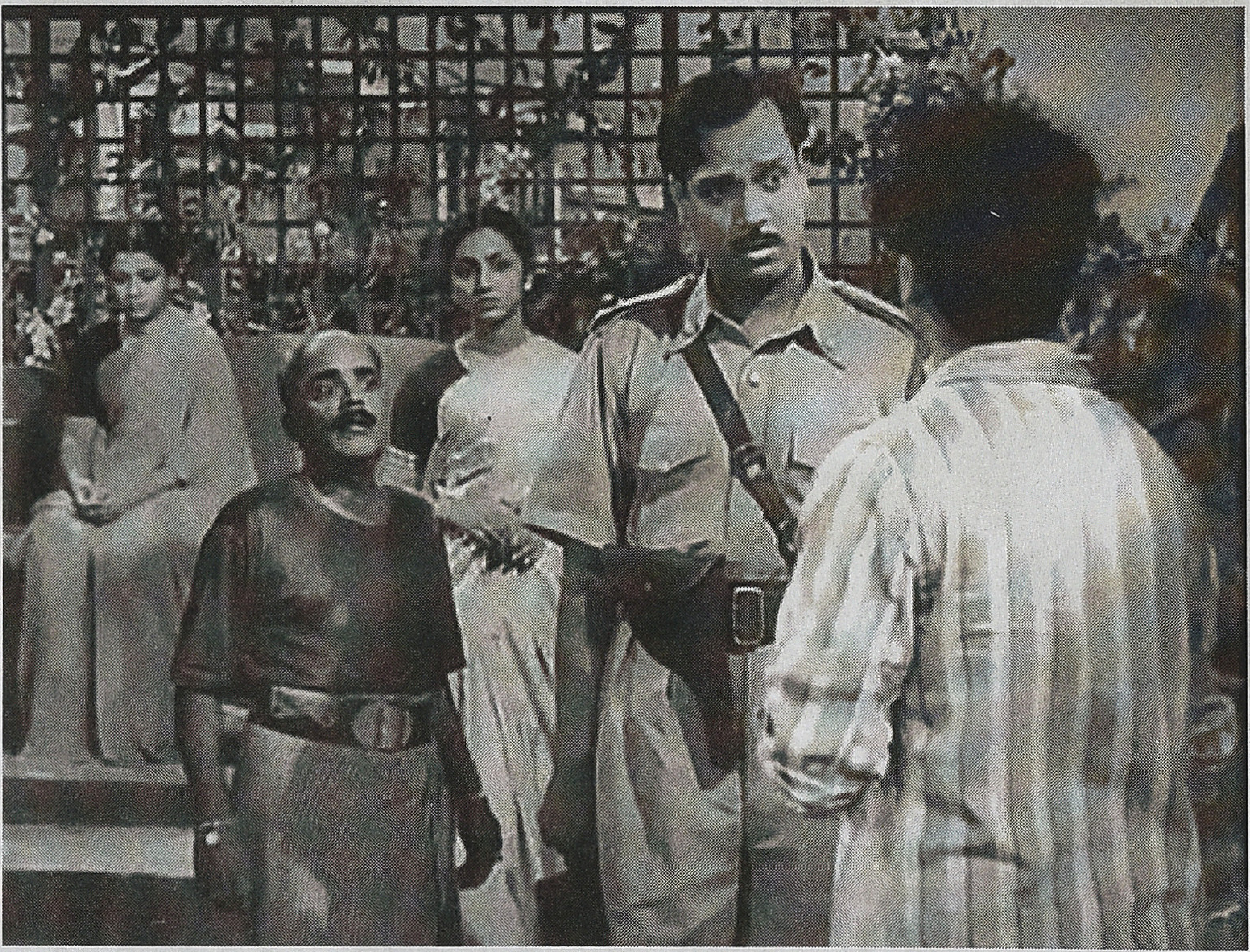
காட்டினுள் நடத்தலும், நகரத்தில் ஓடுதலும்

ராஷோமான் படம் கொட்டும் மழையில் பாழடைந்த வாயிலில் மூவர் பேசிக்கொள்வதில் தொடங்குகிறது. முதலில் அவர்களில் ஒருவனான விறகு வெட்டி என்ன நடந்தது என்பதை சொல்லத் தொடங்குகிறான். அப்போது அவன் ஒற்றை ஆளாக காட்டினுள் விறகு வெட்டுவதற்காக கோடாரியும் கையுமாக நடந்து செல்வதை இரண்டு நிமிடங்களுக்கு மேலாக பார்க்கிறோம். மரங்களினூடே பளிச்சிடும் சூரிய ஒளியும், அற்புதமான பின்னணி இசையும், சீரான காமிரா அசைவும் அற்புதமான ஒரு அனுபவத்தை தர திடீரென்று விறகு வெட்டியின் முன் தோன்றும் பாதையில் கிடக்கும் சில பொருட்கள் (தொப்பி போன்றவை) விறகுவெட்டியின் நடையைத் தடை செய்ய, இசையும் தடைபடுகிறது. இந்தத் தடயங்களை பார்த்தவண்ணம் மேலும் ஒரு நிமிடம் நடந்து சென்றபின் மரங்களின் நடுவில் உள்ள வெளியில் சாமுராயின் பிணத்தைக் கண்டதும் இசை முற்றிலும் அறுந்து விறகு வெட்டி தாறுமாறாக வந்த வழியே ஓடத்துவங்குகிறான்.

. ராஷோமான் படத்தின் மறக்க முடியாத காட்சிகளுள் ஒன்று இந்தக் காட்சி. அம்ஷன் குமார் தனது சினிமா ரசனை புத்தகத்தில் டிராக்கிங் ஷாட்டிற்கு உதாரணமாக இந்த காட்சியை குறிப்பிட்டிருப்பார். இந்தக் காட்சியில் ஒவ்வொரு பிம்பத்திலுமே காமிரா அபாரமான கோணங்களையும், அசைவுகளையும் சாதித்துள்ளது. மரங்களுக்கிடையே தெரியும் சூரியனை நேரடியாக படம் எடுத்தது அப்போது பலரும் செய்யத் தயங்கிய ஒன்று என குரோசாவா கூறியுள்ளார். பின்னணி இசையும் மறக்கமுடியாதபடி ஒரு அலாதியான மனநிலையை உருவாக்குவதாக அமைந்துள்ளது. ஒரு சீரான ஆழமான அமைதியும், ஆனால் அது குலையப்போகிறது, ஏதோ நடக்கப்போகிறது என்ற உணர்வையும் தருவதாகவும் இசை அமைந்துள்ளது.

உருவகரீதியாக இந்த நடை நாம் ஒரு புதிருக்குள் நுழைவதை குறிக்கிறது என்று வாசிப்பதில் தவறில்லை. அடர்ந்த காட்டினுள் செல்கிறோம். இரண்டு நிமிடம் என்பதை நீண்ட பயணமாக உணரவைக்கும் காமிரா கோணங்கள் உருவகத்தின் அர்த்தக் கனத்தைக் கூட்டுகிறது. முதலில் அந்தப் பெண்ணின் தொப்பி போன்ற பொருட்கள் செடியில் மாட்டியிருப்பது ஏதோ அசம்பாவிதத்தை உணர்த்துகின்றன. பின்னர் விறகுவெட்டி நேரடியாக பிணத்தைக் காண்பது தெரிகிறது. நாம் அவனுடைய அதிர்ச்சி அடைந்த முகத்தைப் பார்க்கிறோம். பிணத்தின் குத்திட்டு நிற்கும் கைகளை மட்டும்தான் திரையில் காண்கிறோம். பின்னர் விறகுவெட்டி திரும்பி ஓடி வருகிறான். அத்துடன் காட்சி முடிகிறது.

அறிந்தோ அறியாமலோ இதற்குப் பதிலீடான ஒரு காட்சியை அந்த நாள் படமும் உருவாக்குகிறது. திரையில் நிழலாக ஒரு துப்பாக்கி வெடிப்பதையும், ரேடியோ இஞ்சினீயர் ராஜன் கீழே விழுந்து சாவதையும் காட்டியபின் உச்சஸ்தாயியில் பின்னணி இசை ஒலிக்க மாடிப்படியின் உச்சியில் கதவை அடைத்துவிட்டு (கதவுக்குப் பின் சூரிய ஒளி) ஒரு உருவம் இறங்கி ஓடி வருகிறது. அவர்தான் ராஜனின் பக்கத்து வீட்டுக்காரர். வாசலைத் தாண்டி இறங்கி சென்னையின் தெருக்களில் அவர் ஓடுகிறார். ஒரு டெலிபோன் பூத்தில் நுழைந்து போன் செய்ய



முயற்சி செய்கிறார். முடியவில்லை. மீண்டும் ஓடுகிறார். பின்னணி இசை தொடர்கிறது. அவர் தெருவில் ஓடத் தொடங்கியதிலிருந்தே படத்தில் இடம்பெற்றோர் பெயர்கள் காட்சியின் மீது தோன்றுகின்றன. இரண்டு நிமிட நேரம் ஓடுகிறார். இறுதியில் ரோந்து வரும் ஒரு போலீஸ் ஜீப்பின்மீது போய் இடித்துக்கொண்டு நிற்கிறார். அதிலுள்ள இன்ஸ்பெக்டர் ஏன் ஓடுகிறாய் என்று கேட்கும்போது போலீஸ் ஸ்டேஷனுக்குப் போவதாகச் சொல்லி ஓடத் தொடங்குகிறார். பின்னர் கேட்பது போலீஸ்தான் என்பது கவனத்திற்கு வர ராஜனை யாரோ கொன்றுவிட்டார்கள் என்று சொல்கிறார்.

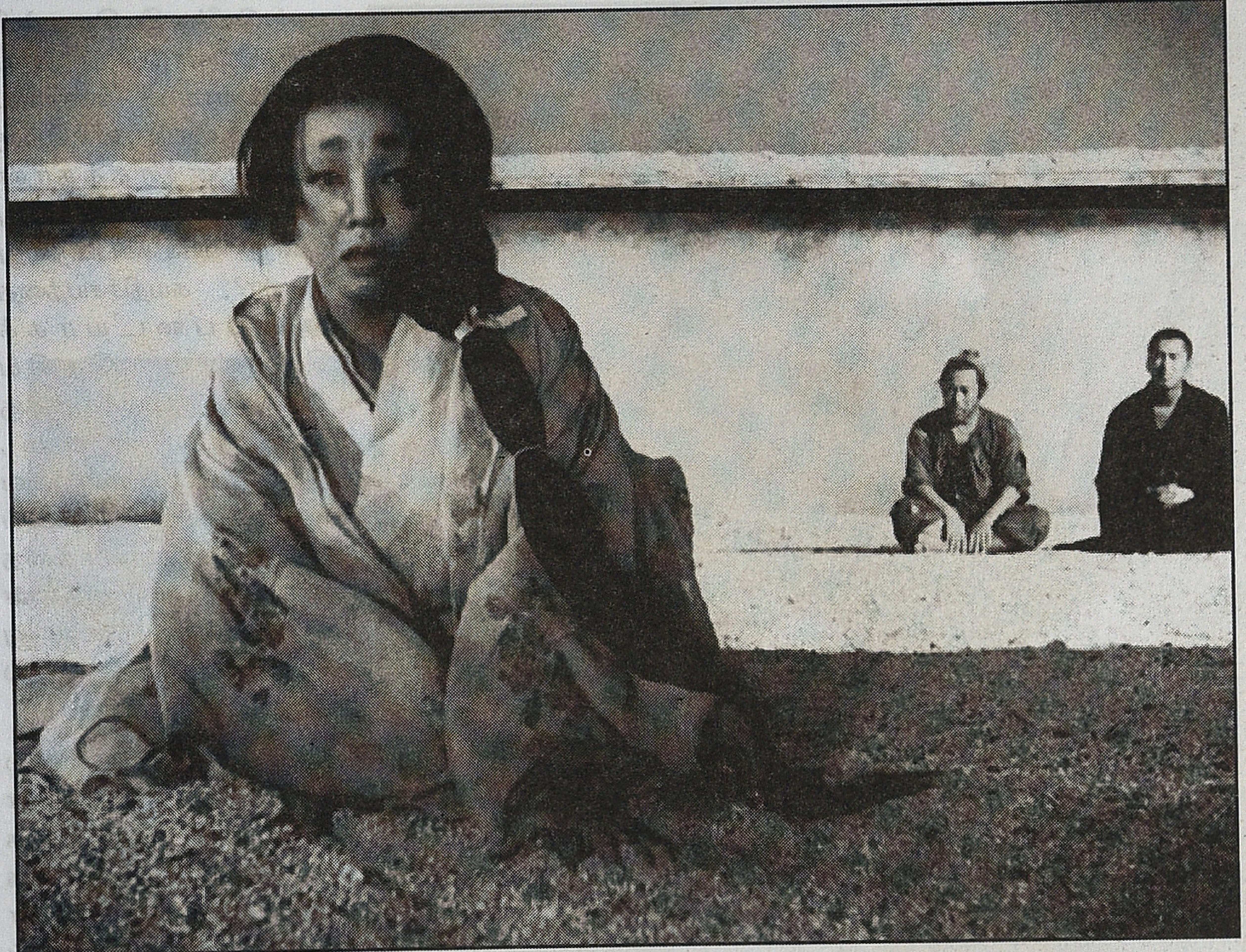
இந்தக் காட்சியும் அழகாகத்தான் படமாக்கப் பட்டுள்ளது. இசையும் ஒரு மர்மமும், திகிலுமான உணர்வை ஏற்படுத்துவதாக இருக்கிறது. அனால் ஓட்டம் தொடங்குவது கொலை நடந்த இடத்தில். முடிவடைவது அரசின் பிரதிநிதிகளான போலீஸாரிடம். ராஷோமானில் ஒரு மர்மத்தை நோக்கி காட்டினுள் நடந்து செல்வது

காட்சியாகிறது. இங்கே குற்றத்திலிருந்து விசாரணைக்கு அதிகாரிகளை நோக்கி ஓடுவது காட்சியாகிறது. இன்னம் சொல்லப்போனால் ராஷோமானில் நடை எங்கே முடிந்து அதிர்ச்சிக்குப் பின் ஓட்டம் தொடங்குகிறதோ அதன் தொடர்ச்சியாகவே அந்தநாளின் துவக்கக் காட்சி அமைகிறது. ராஷோமானில் விறகு வெட்டி ஓடத்தொடங்க மட்டுமே செய்கிறான். பின்னர் நம்மிடம்தான் சாட்சி சொல்கிறான். காமிரா நம் பார்வைக்கோணத்திலிருந்து நம்மையே அரசின் பிரதிநிதி ஆக்கினாலும், கதை நம்மை தீர்ப்பை ஒத்திப்போட வைக்கிறது. உண்மையை திட்டவட்டமாக அறிய முடியாது என உணர வைக்கிறது. அந்த நாள் மிகத் தெளிவாக விசாரணை போலீஸின் வேலை என்று சொல்லி நம்மை வேடிக்கை பார்க்க வைக்கிறது. ஆனால் போலீசுடன் சேர்ந்து குற்றவாளியைக் கண்டறியச் செய்து நம்மை சட்டமியற்றும் தேசியப் பிரஜையாக பெருமிதம் கொள்ள வைக்கிறது.

மொத்தமாகவே நிகழ்வுகள் நீண்ட காலப்பகுதியை சேர்ந்தவையில்லை. ஒரு சில நாட்கள்தான்.

அந்த நாள் படத்தின் நேரடி நிகழ்வுகளும் ஒரே நாளில்தான் நடக்கின்றன. விடிகாலையில் கொலை நடக்கிறது. நாள் முழுவதும் விசாரணை நடக்கிறது. மாலையில் ஒரு சிறிய நாடகத்திற்குப் பிறகு ராஜனின் மனைவி நடந்ததைக் கூறி விடுகிறாள். ஆனால் அவளது கூற்றாகக் கூறப்படும் சம்பவங்கள் ஒரு சில ஆண்டுகள் நீள்பவை. மொத்தமாக நிகழ்வுகளை எடுத்துக்கொண்டால் சில ஆண்டுகள் நீளும் காலப்பகுதியைக் கொண்டவை. ஆனால் படத்தின் தலைப்பு அந்த நாள் என்று ஒரு குறிப்பிட்ட நாளைத்தான் குறிப்பிடுகிறது. ஏன் ஒரு குறிப்பிட்ட நாளை அப்படி முதன்மைப்படுத்தவேண்டும்?

ஒரு சில தினங்களுக்கு மிகாத சம்பவங்கள் கொண்ட ராஷோமானை பார்த்து எடுத்ததால் அந்த நாள் என்று பெயரிடத் தோன்றியதா? அல்லது மறக்க முடியாத சம்பவம் என்பதை வலியுறுத்துவதற்காக அந்த நாள் என்று பெயரிடப்பட்டதா? இங்கேதான் மிகவும் சுவாரசியமான ஒரு சங்கதி இருக்கிறது.



தற்செயலும், காரண காரியமும்

சென்ற இதழில் கட்டுரையைத் துவங்கும்போது எந்த ஒரு விஷயமும் தற்செயலாக நடந்ததா, அல்லது காரண காரியத்தொடர்ச்சியின் விளைவால் நடந்ததா என்பதை விவாதிப்பது சுவாரசியமானது என்பதைக் குறிப்பிட்டிருந்திருந்தேன். ராஷோமான் என்ற ஜப்பானிய படத்தைப் பார்த்து படம் எடுக்கும்போது அந்தக் கதையில் ஜப்பான் ஒரு விரோதி நாடு என்று சித்தரிக்கப்படுவது தற்செயலானது என்று எடுத்துக்கொள்ள முடியாதா என்ற கேள்வி இருக்கிறது. அதை வைத்துக்கொண்டு டைரோனிய ஐயவாதம், தெகார்த், சுய நிச்சயத்துவம், நவீன தனி மனிதன் மற்றும் தேசிய அரசு என்றெல்லாம் பெரிய விளக்கத்தைக் கொடுப்பது எவ்வளவு தூரம் பொருத்தமானது என்ற சந்தேகம் யாருக்கும் தோன்றலாம். உண்மையில் அந்த நாள் குழுவினர் எதனால் திரைக்கதையை இப்படி உருவாக்கினர் என்பதை நாம் யோசிக்க வேண்டிய தேவையில்லை. ஒரு பிரதியை பயனுள்ள முறையில் வாசிக்க ஆசிரிய நோக்கு (authorial intention) என்னவாக இருந்திருக்கும் என்று நாம் கவலைப்பட வேண்டிய தேவையில்லை.

1954ஆம் ஆண்டில் இரண்டாம் உலகப்போர் நினைவுகள் பசுமையாக இருந்திருக்கும். நல்ல தேசபக்தரான நேதாஜி ஜப்பானியர்களுடன் சேர்ந்து பிரிட்டிஷ் இந்தியாமீது படையெடுத்து வந்தது நினைவிருந்திருக்கும். அதைப்போன்ற ஒரு கதாபாத்திரமாக கதாநாயகனை அமைப்பதும்,

கதை நிகழும் கால அளவு

ரோஷமான், அந்த நாள் ஆகிய இரண்டு படத்திலும் நேரடியாகக் காட்சிப்படுத்தப்படும் நிகழ்ச்சிகள் ஒரே நாளில்தான் நிகழ்கின்றன. ராஷோமான் படம் முழுவதும் மழைக்காக அந்த பாழடைந்த வாயிலில் மூவர் ஒதுங்கியுள்ள சில மணி நேரத்தில்தான் நடக்கிறது. அந்த நேரத்தில் அவர்கள் விசாரணையில் நடந்தவற்றையும், அங்கே சாட்சிகளால் கூறப்பட்ட காட்டினுள் நிகழ்ந்த சம்பவங்களையும் கூற அவை காட்சிப்படுத்தப்படுகின்றன, நீதிமன்ற விசாரணையும் கூட அதே நாளில்தான் நடந்திருக்கிறது. புத்த பிட்சுவும், விறகு வெட்டியும் சாட்சி சொல்லிவிட்டு வரும்போது மழை பிடித்துக்கொள்ள வாயில்கட்டடத்தில் ஒதுங்கினார்கள் என்று யூகிக்கலாம். காட்டினுள் நிகழ்ந்த சம்பவம் அதற்கு முன்று தினங்கள் முன்னால் நிகழ்ந்தது. அதை நாம் பிறர் கூற்றாகவே பார்ப்பதால், ரஷோமானின் நிகழ்வுகள் ஒரே நாளில் நிகழ்ந்தவை என்று கூறுவதில் தவறில்லை.

காந்தியவாதியான அவன் மனைவிக்கு அவனுடன் கருத்து வேறுபாட்டிருப்பதும் ஒரு நல்ல கதை என்று தோன்றியிருக்கும். ஒரு நவீன தனிமனிதன் விஞ்ஞானியாக தான் பெறப்போகும் புகழுக்காக தனி மனிதர்களின் கூட்டுத்தொகையான தேசிய அரசிற்கு எதிராக செயல்படுவது நியாயமல்ல என்று கூறுவது புதிய தேசத்திற்கான ஒரு படிப்பினையாக இருக்கும் என்ற ஆர்வம் காரணமாயிருக்கலாம்.

அப்படியெல்லாம் கதையமைத்தபிறகு படத்தின் தலைப்பை அந்த நாள் என்று வைக்கின்றனர். விடிகாலையில் உஷத் காலத்தில் உஷாவால் செய்யப்பட்ட கொலை, பகலில் துப்புத் துலக்கப்பட்டு மாலையில் அவள் ஒப்புதல் வாக்குமூலத்துடனும் தற்கொலையுடனும் நிறைவு பெரும் நாளைத்தானே அந்த நாள் என்று குறிப்பிட வேண்டும்? அதுதான் இல்லை. படத்தின் முதல் காட்சி சென்னை நகரத்தின் ஒரு பிம்பம். அதன் மீது ஒரு சில வரிகள் சூப்பர்இம்போஸ் செய்யப்படுகின்றன. ஜாவர் சீதாராமனின் கம்பீரமான குரல் அந்த வரிகளை வாசிக்கிறது.

முதல் காட்சி: பின்னணியில் உயரத்திலிருந்து சென்னை ஹைகோர்ட் வளாகம் துறைமுகம் போன்றவை நிலைக்காட்சியாக படமாக்கப்படுகின்றன; கீழே தெருவில் வாகனங்களின் போக்குவரத்து சிறிதாகத்தெரிகிறது காட்சியின் மீது எழுத்துக்கள்:

"அந்த நாள், மறக்க முடியாத ஒரு நாள். 1943ஆம் வருடம் அக்டோபர் மாதம் 11 ஆம் தேதி இரவு 11 மணிக்கு ஜப்பானியர் சென்னை மீது குண்டு வீசினர். அன்று சென்னையில் எங்கும் பீதி தாண்டவமாடியது"

காட்சி மாற ஒரு பங்களா வீட்டின் வாயிற்புறம் காட்டப்படுகிறது. அதன் மீதும் ஒரு வரி

"மறுநாள் காலை திருவல்லிக்கேணியில் ஒரு வீட்டில்..."

குரல் வாசித்து ஓய்ந்ததும் துப்பாக்கி வெடிக்கும் சத்தம். சிவாஜி கணேசன் வயிற்றில் குண்டு பாய்ந்து காமிராவைப் பார்த்த வண்ணம் சரிந்து விழுகிறார்.

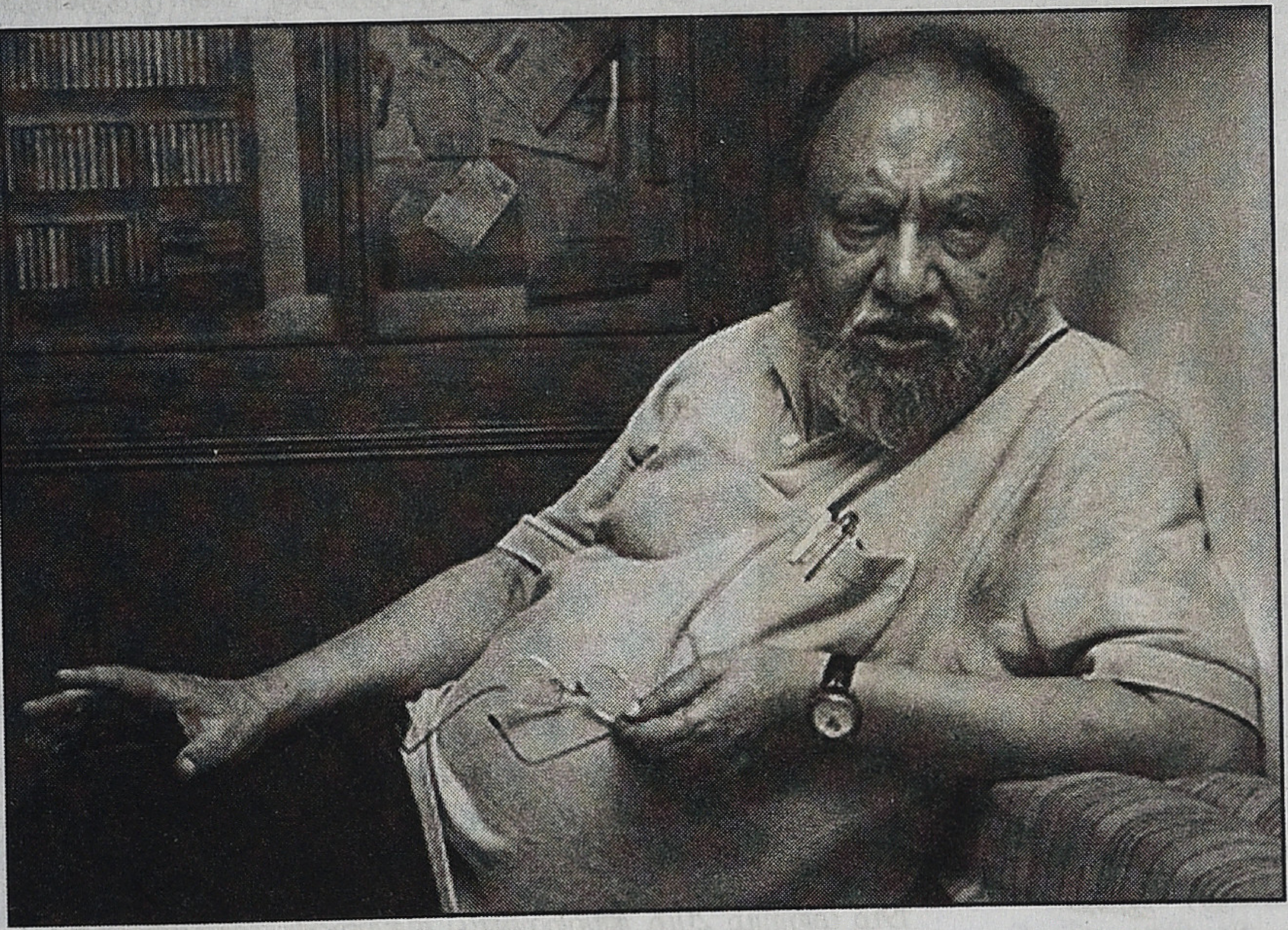
எனவே அந்த நாள் என்பது கொலையும் விசாரணையும் நடந்த நாள் அல்ல. அது மறுநாள்தான். அந்த நாள் என்பது ஜப்பானியர்கள் சென்னையில் குண்டுகளை வீசிய நாள். மிகத்தெளிவாகவே ஜப்பான் குண்டுவீசியதை மையப்படுத்தி அதை மறக்க முடியாத நிகழ்வாக அந்த நாள் என்று குறிப்பிட்டு கதையே அதற்கு இரண்டாம் பட்சம்தான் என்று படத்தின் முதல் காட்சி கூறுகிறது. அதாவது கதையின் ஒரு பகுதியான நிகழவில்லை குண்டுவீச்சு. குண்டுவீச்சின் காரணமாக, அதன் அனுபந்தமாக நிகழ்வதுதான் கதை.

இந்த அளவு ஜப்பானின் குண்டுவீச்சு மேலெழும்பி நிற்கவேண்டுமென்றால் ராஷோமான் கதையே ஒரு குண்டு வீச்சிற்கு ஒப்பானதாகத்தான் உணரப்பட்டிருக்கிறது என்று வாசிக்கப்படுவது தவறா? சுயநிச்சயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட தேசிய அரசின் குடிமக்களுக்கு நிச்சயமின்மை, ஐயவாதம் போன்றவை ஒரு குண்டு வீச்சைப் போன்ற கலவரத்தை ஏற்படுத்துவதுதான் காரணம் என்று ஊகிக்கிப்பட்டால் மிகையா?

உண்மையில் ராஷோமான் படத்தை மிகச்சரியாக வாசித்திருப்பதற்காக நாம் அந்த நாள் படக்குழுவினரைப் பாராட்டவேண்டும். அதன் ஐயவாதம் தேசத்தின் பெருமிதத்தை, அதற்கு அடிப்படையான கார்டீசிய சுய நிச்சயத்தை கேள்விக்குள்ளாக்கும் கலைத்தெரியும் ஆற்றல் மிக்கதுதான். தேசத்தின் சுயம் வலுவாக இருந்தால்தான் அதன் எதிரிகளை வலுவாக இனம் காண முடியும். ஒவ்வொரு நாளும் தேசத்தின் நீதிமன்றங்கள் எண்ணற்ற தீர்ப்புகளை எழுதித்தான் சட்டத்தின் ஆட்சியை நிலைநிறுத்த முடியும். ராணுவமும், போலீஸும் கட்டளைகளுக்கு அடிபணிந்து நடக்கமுடியும். ஐயவாதம் இதற்கெல்லாம் மிக ஆபத்தானது. எனவே "அந்த நாள்" மறக்க முடியாத நாள்தான். அது ஐயவாதத்தைக் குண்டுவீச்சாக இனம் கண்ட நாள்.

[அஷிஷ் நந்தியின் An Intelligent critic's guide to Indian cinema என்ற கட்டுரையின் தமிழ்வடிவம். இது முற்றிலுமான மொழிபெயர்ப்பு அல்ல. சில உரிமைகளை எடுத்துக்கொண்ட தமிழ்வடிவம். நந்தி கட்டுரையின் தொடக்க வடிவங்கள் 1987-88 காலப்பகுதியில் எழுதப்பட்டதாகும். இது புத்தக வடிவில் 1995ல் வெளிவந்தது. The savage Fleud and other essays on possible and retrievable selfs என்ற கட்டுரைத் தொகுப்பில் உள்ளது. சுமார் 25 வருடங்களுக்கு முன் இந்தக் கட்டுரை எழுதப்பட்டபோது இருந்த சூழ்நிலை இன்று இல்லை. பத்து வருடங்களுக்கு முன்புவரை இந்தியாவில் ஆர்ட் சினிமா, இடைநிலை சினிமா என்பதற்கு இருந்த மவுசு இன்று இல்லை என்று சொல்லலாம். ஆனால் வியாபார சினிமா என்பதை எந்தத் தளத்தில் வைத்துப் பார்ப்பது என்பதில் இன்னும் சிக்கல் நீடிக்கத்தான் செய்கிறது. குறிப்பாக, மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடம். அதனால்தான் இன்னும் பாமர மக்களை நல்ல சினிமா ரசனையுள்ள பார்வையாளர்களாக மாற்ற வேண்டும் என்று விரும்புகிறோம்; உலக சினிமாவை மக்களிடம் கொண்டுசெல்ல வேண்டும் என்று விரும்புகிறோம். இது பாமரர்களை அரசியல்படுத்தும் இயக்கத்தின் ஒரு பகுதியாகவும் பார்க்கப்படுகிறது. இக் கண்ணோட்டத்தை நாம் அரசியல் தளத்தில் இருந்தும், சமூகத்தளத்தில் இருந்தும் எவ்வாறு பார்க்கப்போகிறோம்? இதில் ஒரு 'தந்தைத்தனம்' மேலோங்கியிருப்பதை எவ்வாறு விளக்கிக் கொள்ளப்போகிறோம். அதாவது மீண்டும் மீண்டும் மத்தியதர வர்க்கத்தின் தேவையும், அளவுகோல்களும் மொத்த சமூகத்திற்கான தேவையாகவும் அளவுகோலாகவும் முன்வைப்பதில் உள்ள மேலாண்மையை விமர்சனப்பூர்வமாக முன்வைக்க வேண்டியுள்ளது.

நந்தி உபயோகித்திருக்கும் சில ஆங்கில வார்த்தைகள் மற்றும் அவை தமிழில் எவ்வாறு உபயோகப்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்பது பற்றிய சிறு விளக்கம்: High-brow culture: மேட்டுக்குடி செவ்வியல் சார்ந்தது. அதாவது இந்திய சமஸ்கிருத மரபை மட்டும் சார்ந்திராமல், மேற்கத்திய செவ்வியல் மரபையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. தமிழில் மேட்டுக்குடி கலாச்சாரம் அல்லது செவ்வியல் கலாச்சாரம் என்றும், Medium-brow culture: மத்தியதர வர்க்கம் சார்ந்த, ஓரளவிற்கு கிழக்கு மற்றும் மேற்கத்திய செவ்வியல் மரபை சார்ந்திருப்பதோடு; நாட்டாரியல் மரபின் சில பண்புகளையும் கொண்டதாகும். இதை இடைநிலை கலாச்சாரம் என்றும், Low-brow culture: கிழக்கு மற்றும் மேற்கத்திய செவ்வியலை மட்டுமல்லாமல் நாட்டாரியலையும் சாராததாகும்.



வியாபார சினிமாவும் ஆர்ட் சினிமாவும்

(வெகுஜன கலாச்சாரம் மற்றும் கும்பல் கலாச்சாரத்தை முன்வைத்து...)

அஷிஷ் நந்தி

தமிழில்: ராமானுஜம்

இதனுடைய பண்பு, Mass cultureஐ அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். இதை பாமரக் கலாச்சாரம் என்றும் தமிழில் உபயோகப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இங்கு பாமர என்பதை இழிவான அர்த்தத்தில் பார்க்கவேண்டியதில்லை. பாமர மக்கள் என்று உபயோகப்படுத்தப்பட்டுள்ளது நாட்டார் மரபிலிருந்து வேரறுக்கப்பட்ட நகரக் கலாச்சாரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. Popular culture என்பது சமஸ்கிருத மரபை கொண்டதல்ல என்றாலும் நாட்டாரியலிலும் புராண இதிகாசங்களையும் சார்ந்ததாகும். இது வெகுஜனக் கலாச்சாரம் என்று உபயோகப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. Mass culture என்பது கும்பல் கலாச்சாரம் என்றும் உபயோகப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த கும்பல் கலாச்சாரம் அடிப்படையில் நகரத்தை மையமாகக் கொண்டதாகும், என்பதோடு உலகளாவிய கும்பல் கலாச்சாரத்தினை சார்ந்ததாகும். நந்தி, இக்கட்டுரையில் வெகுஜன கலாச்சாரத்தையும், கும்பல் கலாச்சாரத்தையும் வெவ்வேறாக முன்வைக்கிறார். இவ்வாறு முன்வைக்கும் தத்துவார்த்த சிந்தனைகள் உண்டு என்றாலும், இவ்விரண்டும் ஒன்றேதான் என்ற கருத்தை முன்வைக்கும் சிந்தனைகளும் உண்டு. கட்டுரையின் ஊடாக என் விளக்கக் குறிப்புகளை இணைத்துள்ளேன். நான் உள்வாங்கிய விதத்தை தெளிவுபடுத்தும் முகமாக)

இந்தியாவில் நடந்தேறிக் கொண்டிருக்கும் மிக அற்புதமான மாற்றம் என்பது, நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்க கலாச்சாரத்தின் விரிவாக்கமும் சமூகத்தளத்தில் சில அடிப்படைகளை உருவாக்குவதில் அதன் பங்கும் ஆகும். எண்ணிக்கையின் அடிப்படையில் இந்த மாற்றத்தை நாம் அவ்வளவு தெளிவாக உணரமுடியாமல் போகலாம். உதாரணத்திற்கு கடந்த ஐம்பது வருடங்களாக நகர்ப்புறத்தில் வசிப்பவர்களின் எண்ணிக்கை ஐந்து சதவீதம்தான் வளர்ந்துள்ளது. இந்தத் தகவல் இன்றைய கலாசார அரசியலில் மத்தியதர வர்க்கத்தின் மேலாண்மையை விளக்குவதற்குப் போதுமானதாக இல்லை. இரண்டு பத்தாண்டுகளுக்கு முன், இத்தகைய மேலாண்மையை நினைத்துப் பார்த்திருக்கக்கூட முடியாது. இந்தியாவில் முதல்முறையாக, முன்னெப்போதும் இருந்திராத வகையில் வெகுஜன கலாச்சாரம் என்பது நாட்டார் கலைகளான ஜாத்ரா, காத்தா மற்றும் ராமலீலா போன்றவைகளை மட்டுமே சார்ந்திராமல் தொலைக்காட்சித் தொடர்கள், இந்தி வியாபார சினிமா, கிரிக்கெட் (குறிப்பாக ஒரு நாள் ஆட்டம்), கஜல் மற்றும் நகர்ப்புற சாமியார்கள் போன்றவைகளின் சில பொதுப்பண்புகளின் அடிப்படையில் இவை வெகுஜன கலாச்சாரத்தின் ஒரு அங்கமாக மாறியுள்ளது.

> இந்திய நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கம் என்பது ஒட்டுமொத்த இந்திய சமூகத்தின் எண்ணிக்கையில் நான்கில் ஒரு பகுதிதான் என்றாலும், அதனளவில் அது மிக அதிகமான எண்ணிக்கையைக் கொண்டதாகும்.

இந்திய நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கம் என்பது ஒட்டுமொத்த இந்திய சமூகத்தின் எண்ணிக்கையில் நான்கில் ஒரு பகுதிதான் என்றாலும், அதனளவில் அது மிக அதிகமான எண்ணிக்கையைக் கொண்டதாகும். இந்த நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கம் தனக்கென்று ஒரு தனிநாடு ஒன்றை உருவாக்கினால், அப்போதும் உலகின் இரண்டாவது பெரிய நாடாக கிராமப்புற இந்தியாதான் இருந்திருக்கும் என்றாலும், நகர்ப்புற இந்தியா என்பது உலகின் ஐந்தாவது பெரிய நாடாக இருந்திருக்கும். இந்த நகர்ப்புற இந்தியா பெரும் பொருளாதார பலத்தையும், பெருமளவிலான தொழில்நுட்ப நிபுணத்துவத்தையும் கொண்டிருந்திருக்கும். இந்தியாவின் வளர்ச்சித்திட்டம் பெரும் தொழிற்சாலைகளை நகரத்திற்கு வெளியே வைத்துள்ளதால், தொழிற்சாலைகள் அடிப்படையிலான பலம் என்று வரும்போது, அது சற்றே பின்தங்கி இருந்திருக்கலாம். இருப்பினும், விஞ்ஞானத் திறன் அல்லது விஞ்ஞானிகள் என்று வரும்போது, அது உலகில் மூன்றாவது இடத்தில் இருந்திருக்கும். மூன்றாவது மிகப்பெரிய ஜனநாயக நாடாகவும் இருந்திருக்கும். உலகில் மிக அதிகமான திரைப்படங்களைத் தயாரிக்கும் நாடாகவும் இருந்திருக்கும். இந்த மத்தியதர இந்தியா, அதற்கான மரபுகளைக் கொண்டிருந்திருக்கும். உலகத்தின் முதல் நகரத்தை அது கொண்டதாக இருந்திருக்கும். நான்காயிரம் வருடங்களுக்கு மேலாக, தொடர்ச்சியாக நகரத்தை நிர்வகிக்கும் மரபை அதனோடு சேர்த்துக் கொண்டிருக்கும். இந்தியாவின் கலைப் பொக்கிஷங்களை எலிஃபெண்டா குகைகள் முதல் தாஜ்மஹால் வரை தனதாக்கிக் கொண்டிருக்கும். மற்ற மூன்றாம் உலக நாடுகளில் சாத்தியப்பட்டிராத அறிவார்ந்த சிந்தனைகளையும் படைப்பாக்க முயற்சிகளையும் அது தொடர்ந்து தேவைப்படும் அளவுக்கு கொடுத்துக் கொண்டிருக்கும்.

நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கத்தின் அளவு மற்றும் அதற்கு சாத்தியப்பட்ட அரசியல் அதிகாரமும்தான், கடந்த 150 வருடங்களுக்கும் மேலாக மற்ற மூன்றாம் உலக நாடுகளில் காணக்கூடிய மேற்கத்தியமயமான பூர்ஷ்வாக்கள் அவர்களது சமூகத்திற்கு கொடுத்ததைக் காட்டிலும், அதிகம் கொடுக்க முடிந்துள்ளது. வேறு வார்த்தைகளில் சொல்வதென்றால், இந்த வர்க்கம் நவீனத்துவம் என்று மட்டுமல்லாமல், மரபையும் விமர்சிப்பதற்கான அடிப்படைகளை உருவாக்கியுள்ளது. 19ம் மற்றும் 20ம் நூற்றாண்டு சிந்தனையாளர்கள் மற்றும் சீர்திருத்தவாதிகள் எல்லோருமே, இந்த நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கத்தின் எல்லையில் இருந்துதான் செயல்பட்டார்கள். அதாவது ரவீந்திரநாத் தாகூர் மேட்டுக்குடியாக இருந்த போதிலும், பக்கிம் சந்திரர் போலவும் காந்தியைப் போலவும் ஏன் சமூகத்தின் அடிமட்டத்தில் இருந்து வந்த பீமாராவ் அம்பேத்கர் போலவும் நடுத்தர வர்க்க கலாச்சாரத்தின் மீதான விமர்சனத்தை நடுத்தரவர்க்க கலாசார எல்லையில் இருந்துதான் முன்வைத்தார். அதனால்தான், எல்லா அடிப்படை வேறுபாடுகளைக் கடந்தும் காந்தியை தாகூரால் புரிந்துகொள்ள முடிந்தது.

19ம் மற்றும் 20ம் நூற்றாண்டு சிந்தனையாளர்கள் மற்றும் சீர்திருத்தவாதிகள் இந்தியாவின் மிகச்சிறந்த படைப்பாளிகள் எத்தகைய மரபு மற்றும் கலாச்சாரத் தளத்தில் இருந்து இயக்கம் கொண்டார்களோ, அத்தகையதைத்தான் இவர்களும் சார்ந்திருந்தார்கள். (உதாரணத்திற்கு திரைப்படத்துறையில் சத்தியஜித் ராய், ரித்விக் கடாக், மிருணாள்சென் மற்றும் அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன், ஓவியத்தில் அமிர்தா ஷேர்கில், ஜாமினி ராய் மற்றும் எம்.எஃப். உசேன், இலக்கியத்தில் சரத்சந்திரர், பிரேம்சந்த், யூ.ஆர். அனந்தமூர்த்தி போன்றோர்களைச் சொல்லலாம்.) இவர்கள் எல்லோரிடமும் செவ்வியல் மற்றும் செவ்வியல் சாராதது அல்லது நாட்டாரியல் இடையேயும், மேற்கு மற்றும் கிழக்குக்கு இடையேயுமான உரையாடலைக் காணலாம்.

அதேசமயத்தில், சமூகத்தில் பாமரமக்களும் இதே செவ்வியல் மற்றும் செவ்வியல் சாராதது இடையேயும், மேற்கு மற்றும் கிழக்குக்கு இடையேயும், அதே அளவுகோல்களில்

19ம் நூற்றாண்டின் மத்தியில் இருந்து, மத்தியதரவர்க்கம் உருவாக்கியதற்கு இணையான பாணி ஒன்றை உருவாக்கத் தொடங்கினார்கள். இதற்கும் நகர்ப்புற மையங்களில் வரவேற்பு இருந்தது. இருப்பினும், ஒரு நூற்றாண்டுக்கும் மேலாக இந்திய மத்தியதரவர்க்கப் படைப்பாளர்களின் பண்பு மற்றும் அதன் தாக்கத்தாலும், உயிர்த்திருக்கும் செவ்வியல் மரபின் வீரியத்தாலும், உயிர்த்திருக்கும் நாட்டார் மரபின் வீரியத்தாலும், பாமர மத்தியதர வர்க்கத்தின் கலாச்சாரம் என்பது சமீபகாலம் வரை சமூகத்தில் சில அடிப்படைகளை உருவாக்கும் தளத்தில் இருந்து செயல்படமுடியாமல் போனது. இது சமூகப் பிரக்ஞை வடிவமைப்பதில் பங்காற்றியுள்ளது என்றாலும், அது இச்சமூகத்தின் கண்களுக்கும் காதுகளுக்கும் புலப்படாமல் இருந்துதான் செயல்படவேண்டி இருந்தது. இதற்கு உதாரணமாக மஞ்சள் பத்திரிகைகள் மற்றும் காலண்டர் ஓவியங்களை முன்வைக்கலாம். அதாவது, பாமரர்களின் பங்காற்றுதல் என்பது நியாயமான வெகுஜன கலாச்சாரமாக அல்லாமல், மறைமுகமாக பதுங்கியிருந்துதான் செயல்படவேண்டியிருந்தது.

இதுவரை பதுங்கியிருந்த பாமரக் கலாச்சாரம் இப்போது வெளியே வந்துவிட்டது. இது மத்தியதர வர்க்கத்தின் மேட்டுக்குடிக் கலாச்சாரத்தை மிரட்டி ஓரம் கட்டுகிறது. இன்று சமூகத்தில் பரவலாக புழக்கத்திலிருக்கும் ஜோதிடம், உளவியல், சர்வதேச கிரிக்கெட், பாஸ்ட் ஃபுட் போன்றவைகள், வானசாஸ்திரம், (மேற்கத்திய) உளவியல், விக்டோரியன் கிரிக்கெட், காலனிய உணவு வகைகள் போன்றவைகளின் நீர்த்துப்போன வடிவங்களும் அல்ல, அதேசமயத்தில் கிராமப்புறத்தில் பார்க்கப்படும் கைரேகை மற்றும் கிளி ஜோசியம், கிராமப்புற ஞானம், கிராமப்புற விளையாட்டுகள் மற்றும் தாபாக்களின் அரைகுறையான நவீன அவதாரங்களும் அல்ல. சுதந்திர இந்தியாவின் இரண்டாம் கட்டத்தில் நகரங்களுக்குக் குடிபெயர்ந்தவர்கள், கடந்த நூற்றாண்டில் முதல் தலைமுறை நகரவாசிகள் மீதான பிரமிப்பையும், ஆச்சரியத்தையும் ஒருசேர வெளிப்படுத்தும் பண்பைச் சார்ந்ததாகும். இதைத்தான் மஞ்சள் பத்திரிகைகள், காலண்டர் ஓவியங்கள் மற்றும் மிகச் சாதாரண தெருவில் மிக மலிவான உணவகத்தில் ஆடம்பரமான சீருடையும், தொப்பியும் அணிந்து உணவு பரிமாறுகிறவன் என்றெல்லாம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

பாமர மக்களின் இந்த தன்னம்பிக்கை சார்ந்த வெளிப்பாடுகளுக்கான காரணங்கள், மிகத் தெளிவானது. இந்திய சமூகத்தில் ஏற்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் வேகமான சமூக மாற்றம் என்பது மேலும் மேலும் பல மக்களை அவர்களுடைய நாட்டார் மரபில் இருந்து வேரறுத்து விடுகிறது. இத்தகையவர்களின் உளவியல் தேவை என்பது, முந்தைய காலனிய காலத்தில் பிரசிடென்சி டவுன் என்றழைக்கப்பட்ட நகரங்களில் வந்து குடியமர்ந்த மத்திய தர வர்க்கத்தின் தேவைகளில் இருந்து வேறுபட்டதாக இருக்கிறது. பல்வேறு காரணங்களுக்காக பிரெசிடென்சி டவுன் மத்தியதர வர்க்கம் என்பது உயர்ஜாதி சமஸ்கிருத மரபிற்கும், மேற்கத்திய உயர்வர்க்க செவ்வியல் மரபிற்கும் சாதகமான தன்மைகளைக் கொண்டிருந்தது. (மேற்கத்திய உயர்வர்க்க செவ்வியல் மரபு என்பதுதான் பிரிட்டன் நாட்டின் வெகுஜனக் கலாச்சாரமாக இந்தியாவில் பொதுவாகப் பார்க்கப்படுகிறது). அதேசமயத்தில் இந்த மத்தியதர வர்க்க அறிவுஜீவிகள் உதட்டளவில் நாட்டார் கலாச்சாரத்தின் அழகைப் போற்றினாலும், இவர்கள் மேற்கு மற்றும் கிழக்கு சார்ந்த நாட்டார் கலாச்சாரத்திற்கு அனுசரணையாக இருப்பதில்லை. இத்தகைய மத்தியதர வர்க்கத்தின் செவ்வியல் சார்ந்த பண்பு, சுதந்திர இந்தியாவில் இரண்டாம் கட்டத்தில் வேரறுக்கப்பட்டவர்களின் உளவியல் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யக் கூடியதாக அமையவில்லை. 'அரைகுறையாக வெந்திருக்கும்' நவீன இந்தியாவிற்கு மேற்கத்திய கும்பல் கலாச்சாரத்தோடு ஒப்பிடக்கூடிய அளவிற்கு தன்னம்பிக்கை சார்ந்த கும்பல் கலாச்சாரம் ஒன்று தேவைப்படுகிறது. (இந்தியாவின் சில பகுதிகளிலும், சமூக வாழ்க்கையின் சில அம்சங்களிலும் இப்பிரச்சனை எதிர்பாராதவிதமாக ஓரளவிற்கு புதிய நகர் சார்ந்த நாட்டார் வெளிப்பாட்டையும் ஓரளவுக்கு வெகுஜன வடிவில் செவ்வியல் வெளிப்பாட்டையும் இணைத்து ஒரு இடைநிலை வெளிப்பாட்டை உருவாக்கியது. உதாரணத்திற்கு மேற்கு வங்கத்திலும் பங்களாதேஷிலும் தாகூரின் பாடல்களுக்கு கொடுக்கப்படும் முக்கியத்துவம். இது பல வங்காளி அல்லாதவர்களை சங்கடப்படுத்துகிறது. வங்காளக் கலாச்சாரத்தில் தாகூரின் பாடல்கள் புதிய வெகுஜனக் கலாச்சாரமாக உருவாகியுள்ளதை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாததனால்தான் இத்தகைய குற்றச்சாட்டுகள் முன்வைக்கப்படுகின்றன. வியாபார சினிமா பாடல்களோடு ரவீந்திர சங்கீத்துக்கும் ஓர் இடம் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது, அதாவது செவ்வியல் மற்றும் நாட்டாரியலுக்கு இடையேயும் மேற்கு மற்றும் கிழக்குக்கு இடையேயும் உருவான உரையாடல் போல், இங்கு இசைக்கும் கவிதைக்கும் இடையே ஒரு உரையாடல் சாத்தியப்பட்டுள்ளது).

வளர்ந்து வரும் கும்பல் கலாச்சாரம், மத்தியதர வர்க்க வெகுஜனக் கலாச்சாரத்தின் சில பண்புகளை அதன் தர்க்க ரீதியான முடிவுக்கு கொண்டு சென்றது என்றாலும் இவ்விரண்டிற்கும் இடையே பல வேறுபாடுகள் தொடர்ந்து கொண்டுதான் இருக்கின்றன. இத்தகைய வேறுபாடுகளின் அடிப்படையில்தான், லாபத்தை மட்டுமே குறிக்கோளாகக் கொண்ட மன்மோகன் தேசாய் மற்றும் ரமேஷ் ஷிப்பி போன்றோரை, பாம்பே டாக்கீஸ், நியூ தியேட்டர், பிரபாத் ஸ்டுடியோ என்று பிரிக்கப்படுகிறது. ரவி வர்மா மற்றும் காலண்டர் ஓவியம்; ரபீந்திர சங்கீத் மற்றும் சினிமாப் பாடல்கள் என்று பிரிக்கப்படுபவைகளும் இந்த வேறுபாடுகளின் அடிப்படையில் தான். வெகுஜன கலாச்சாரம் மற்றும் கும்பல் கலாச்சாரத்திற்கு உள்ள சில வேறுபாடுகளை விரிவாகக் காண்போம்.

முதலாவதாக புதியதான கும்பல் கலாச்சாரம் என்பது இரண்டு முக்கியமான அர்த்தத் தளங்களில் கீழான கலாச்சாரத்தைக் குறிக்கிறது. இது மேலாதிக்கத்தில் உள்ள 'உலகளாவிய' மேற்கத்திய கலாச்சாரத்தில் காணக்கூடிய பாமரத் தன்மைகளைக் கொண்டதாகும். இத்தோடு ஒரு சமயத்தில் இந்திய மத்தியதர வர்க்க கலாச்சாரத்தில் மேலோங்கி இருந்த மேற்கத்திய மேட்டுக்கலாச்சாரத்தை நிராகரிக்கும் தன்மையும் கொண்டதாகும். இந்தப் புதிய கும்பல் கலாச்சாரம், பண்பற்றது என்று கருதியவைகளையும் நகைச்சுவைகளையும் ஒதுக்கிவைக்கப்பட்ட மேற்கத்திய செவ்வியல் என்ற வகையை நிராகரித்தது. இத்தகைய தூய்மையாக்கப்பட்ட மேற்கத்திய செவ்வியல் வகையை இந்திய வியாபார நாடகங்களிலும் ஷேக்ஸ்பியரை தழுவிய வியாபாரப் படங்களிலும் காணமுடியும். அதே சமயத்தில் இந்த புதிய கும்பல் கலாச்சாரம் இந்திய செவ்வியல் மரபை முழுமையாக நிராகரிக்கவில்லை என்றாலும் அதன் முக்கியத்துவத்தை குறைத்தது என்று சொல்லலாம். இவ்வாறு வலுவிழந்த செவ்வியலின் இருப்பு மறைமுகமாக, ஆனால் மிகத் தெளிவாக புராணங்கள் மற்றும் இதிகாசங்களின் உலகப்பார்வையைத்தான் சார்ந்திருந்தது.

இரண்டாவதாக, பார்வையாளர்களின் பங்கேற்பு என்பது குறைந்து கொண்டே வருகிறது. நாட்டார் கலை

எப்போதும் இருவழி மற்றும் பல்வழிப் பரிமாற்றத்தை சாத்தியப்படுத்துவதாகும். ஒரு நாட்டார் கலைஞன் என்பவன் எப்போதும் முழுநேரக் கலைஞனாக இருந்ததுமில்லை, பார்வையாளர்களும் தங்களுடைய பங்கேற்பு இல்லாமல் ஒரு செய்தி அல்லது ஒரு கருத்தை ஏற்றுக்கொள்பவனாக இருந்ததுமில்லை. நாட்டார் கலைகளில் பார்வையாளன் என்பவன், ஒரே சமயத்தில் பார்வையாளனாகவும் நிகழ்த்துபவனாகவும் இருக்கிறான். ரா மலீலாவை முன்வைத்து நந்தி இதை விளக்குகிறார். எல்லா நாட்டார் கலைகளிலும் இப்பண்பு உண்டு. உதாரணத்திற்கு தமிழில் தெருக்கூத்து. மத்தியதர வர்க்கத்தின் வெகுஜனக் கலாச்சாரம் என்பது இந்த மரபிலிருந்து ஏதோ ஒன்றை உள்வாங்கிக் கொண்டுள்ளது. இந்த மத்தியதர வெகுஜனக் கலாச்சாரத்தில் கூட, மிகச் சுலபமாக யூகிக்கக் கூடியவைகளையும் நாம் அறிந்திருப்பதை திரும்பத் திரும்ப சொல்லும் பண்பையும்தான் கொண்டுள்ளது. இது நாட்டார் மரபில் காணக்கூடிய சமூகத்தின் தொடர்ச்சித் தன்மைக்கான மொழியில் பேசியது. பெரும்பாலான வியாபாரப் படங்கள் கும்பல் கலாச்சாரத்தினால் பெருமளவு பாதிக்கப்பட்டிருப்பினும் இன்னமும்கூட இந்த வெகுஜன கலாச்சாரத்திலிருந்து ஏதோ ஒன்றைத்தான் இன்னமும் வெளிப்படுத்துகின்றன. ஆனால் நகர்ப்புற கும்பல் கலாச்சாரத்தில் பரிமாற்றம் என்பது, ஒற்றைவழிப் பாதையாகத்தான் உள்ளது. இதில் 'படைப்புத்திறன்' என்பது பொட்டலம்கட்டி விற்கும் தனிநபரின் பண்பாகப் பார்க்கப்படுகிறது. இது ஒரு எழுத்தாளர் அல்லது இயக்குனர் அல்லது நடிகர் என்பவர்களின் உற்பத்திகளாக முன்வைக்கப்படுகின்றன. இங்கு படைப்புத்திறன் என்பது தயாரிப்பாளருக்கும் அந்தப் படைப்பை நுகரக்கூடியவருக்குமான பரிமாற்றத்தில் இருந்து உருவாகக்கூடிய ஒன்றாக பார்க்கப்படுவதில்லை. எழுத்தாளர், கலைஞர், தயாரிப்பாளர், இயக்குனர் ஆகியோர் தங்களுடைய கைகளில் கதையைப் பிடித்திருக்கிறார்கள். பார்வையாளர்கள் அதை அவிழ்த்துப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஆனால் நாட்டார் கலைகளில், ஒரு கலைஞன் தன்னை தனித்துவம் கொண்டவனாக பாவித்துக்கொள்ளும்போதும், ஒரு பரந்த சமூக இயக்கத்தின் ஒரு பகுதியாகத்தான் தன்னைப் பொருத்திக் கொள்கிறான். வெகுஜன கலாச்சாரத்தில் ஒரு படைப்பாளி சுலபமாக அடையாளம் காணக்கூடிய அளவுக்கு தனித்துவமான கலைஞனாக அடையாளப் படுத்தப்பட்டாலும் மொத்த சமூக இயக்கத்தின் ஒரு பகுதியாக தன்னைப் பார்த்துக் கொள்ளும் சாத்தியங்களைக் கொண்டிருந்தது. ஆனால் கும்பல் கலாச்சாரத்தில் ஒரு படைப்பாளி கலைவடிவத்தை தன்னுடைய தனித்தன்மையை வெளிப்படுத்தும் கருவியாக மட்டுமே கலையை உபயோகிப்பது மட்டுமல்லாமல், பார்வையாளர்களை ஒற்றைப் பண்புடையவர்களாக்கி, வெறுமனே பாராட்டுவதற்கும், ஆதரவு தருவதற்கு மட்டுமானதாக மாற்றிவிடுகிறது. (இந்த ஒரு தளத்தில் மட்டும் கும்பல் கலாச்சாரமும், நவீன மேட்டுக்குடி கலாச்சாரமும் ஒன்றுபோல் செயல்படுகிறது. இருப்பினும் கும்பல் கலாச்சாரத்தின் இந்தப் பண்போடு மற்றொன்றையும் இணைத்துப் பார்க்க வேண்டியுள்ளது. அதாவது ஒரு படைப்பாளி தன்னுடைய படைப்பை பார்வையாளர்களுக்கு ஏற்றதாக முன்வைக்க வேண்டியுள்ளது. அது அவனுடைய பார்வையாளர்களிடமிருந்து, எத்தகைய முன்னறிவையோ, பயிற்றுவிக்கப்பட்ட அணுகுமுறையையோ, நாகரீகப்பட்ட எதிர்வினையையோ எதிர்பார்க்க இயலாது. நவீன மேட்டுக்குடி கலாச்சாரம், பார்வையாளர்களிடம் இருந்து இவற்றையெல்லாம் எதிர்பார்க்கிறது. உதாரணத்திற்கு தமிழில் நவீன நாடகம் போடுகிறவர்கள். தங்களுடைய பார்வையாளர்களிடம் இத்தகைய பண்புகள் இல்லாததை பெரும் குறையாகத்தான் பார்க்கிறார்கள்.

மூன்றாவதாக, செவ்வியல் மற்றும் நாட்டாரியலுக்கு இடையேயும், நவீனம் மற்றும் மரபுக்கு இடையேயும் உரையாடலை சாத்தியப்படுத்திய வெகுஜன மத்தியதர வர்க்கக் கலாச்சாரம் எப்போதும் போல் துண்டு துண்டாகத்தான் காணப்படுகிறது. இது பகுதிக்குப் பகுதி மாறுபடுகிறது. வங்காளம், தமிழகம், மகாராஷ்டிரம் போன்று ஒவ்வொன்றும் அதற்கான தனித்துவமான கலாச்சாரம் மற்றும் அதனுடைய பிரத்யேக வரலாற்று நினைவுகளைக் கொண்டுள்ளது. உதாரணத்திற்கு வங்காளம், எதிர்பாராமல் மேற்கத்தியத்தோடு நேருக்குநேர் நிற்க வேண்டிய நிலையும் கங்கைக் கரையோர பார்ப்பனர்களின் தாக்கமும் மட்டுமல்லாமல், வங்காள சமூகத்தின் இனம் மற்றும் வர்க்கம் என்று பல்வேறு தனித்துவப் பண்புகள் கொண்டவைகள்தான் வங்காள வெகுஜனக் கலாச்சாரம் என்பதின் மீதான முத்திரையை பதித்துள்ளன. (1930களில் எடுக்கப்பட்ட வங்காளம் மற்றும் மராத்தி வியாபாரத் திரைப்படங்களில் உள்ள வேறுபாடுகள் இத்தன்மையை விளக்கும்). இத்தகைய வேறுபாடுகள், வளர்ந்து வரும் கும்பல் கலாச்சாரத்தில் அவ்வளவு தெளிவாக இருப்பதில்லை. இந்தக் கும்பல் கலாச்சாரம் என்பது, அகில இந்தியத் தன்மை கொண்டதோடு, நவீன மேற்கின் 'உலகளாவிய' கும்பல் கலாச்சாரத்தினால் பெரும் பாதிப்புக்கு உள்ளானதாகும். நவீனஉலகின் வெளிப்பாடுகளான வியாபார சினிமா, ஒருநாள் கிரிக்கெட் ஆட்டம் மற்றும் சங்கிலித் தொடர்போல் பாஸ்ட் புட் போன்றவைகள் இந்த உலகளாவிய பண்பின் பகுதியாகத்தான் பொருத்திக்கொள்ள முயற்சிக்கின்றன. இதில் பல்வேறு பாணிகள் பிரக்ஞைப்பூர்வமாகவும், பிரக்ஞையற்றும் இனம் மற்றும் வட்டாரம் சார்ந்த வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருக்கலாம். இருந்தும் இந்த பாணிகள் அவற்றிற்கிடையேயான வேறுபாடுகளைக் கடந்து ஒன்று மற்றொன்றை புரிந்து கொள்வதிலும் ஒன்று மற்றொன்றோடு பங்கேற்பதிலும் இந்த உலகளாவியத் தன்மையை சார்ந்துதான் இயக்கம் கொள்கிறது.

நான்காவதாக, கும்பல் கலாச்சாரம் பொதுவாக ஆளும் அரசியல் கலாச்சாரத்தையும் அரசியல் அச்சு மாதிரிகளையும் விமர்சனத்திற்கு உட்படுத்துவதில்லை. இன்னும் சொல்லப்போனால், இவைகளால்தான் இந்த கும்பல் கலாச்சாரம் உருவாக்கப்பட்டதாகும். நடுத்தர வர்க்க வெகுஜன கலாச்சாரத்தில் எதிர்ப்பு ஊகிக்கக்கூடிய வடிவத்தைக் கொண்டதாகும். இந்த எதிர்ப்புவடிவம் நல்லறிவு, நடைமுறை மற்றும் முதிர்ச்சி என்ற பழமைவாதக் கருத்துகளால் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. கும்பல் கலாச்சாரம் சுலபமான ஒழுங்கான வகைமாதிரிகளுக்கு உட்பட்டு இருக்க வேண்டியிருப்பதால் இதில் எதிர்ப்பு என்பது மேலும் குறுகிய தளத்தில் இயங்க வேண்டியுள்ளது. இதில் வெற்றிபெறுவதற்கு எதிர்ப்பவரும், எதிர்ப்பும் சந்தையில் பொருள் வியாபாரம் செய்யப்படுவதுபோல் விளம்பரப்படுத்த வேண்டிய அவசியம் உள்ளது.

இப்போது கலைப்படங்கள், இடைநிலைப் படங்கள் மற்றும் வியாபாரப் படங்கள் என்று சொல்லப்படுபவைகளில் உள்ள ஒற்றுமைகளையும் வேறுபாடுகளையும் நம்மால் ஓரளவு தெளிவாக புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. இம்மூன்று வகைகளுமே அதற்கான இருப்பின் நியாயத்தையும் விமர்சனப் புகழுரைகளையும் மத்தியதர வர்க்கத்திடம் இருந்துதான் எதிர்பார்க்கின்றன. வெகுஜன ரசனை மேன்மையை முன்வைத்து, கலைப்பட விமர்சகர்களின் மேட்டுக்குடித்தன்மையை புறந்தள்ளும் தயாரிப்பாளர்களும்

கலைஞர்களும் ஊடகங்களில் அவர்களுடைய சரக்கு விமர்சனத்திற்குள்ளாகும்போது தங்களை பாதுகாத்துக் கொள்ளத்தான் முயற்சிக்கிறார்கள். (அதாவது இவர்களால் இத்தகைய விமர்சனங்களை புறந்தள்ள முடியவில்லை) இத்தகைய சினிமா தயாரிப்பாளர்கள் பொதுவாக, தாங்கள் சாதாரண இந்தியர்களை நம்பித்தான் படமெடுக்கிறோம் என்று மார்தட்டிக் கொண்டாலும், மத்தியதர வர்க்கத்தின் சாதகமான விமர்சனத்திற்காக அதனோடு நட்புகொள்ள இவர்கள் எத்தனிப்பதைப் பார்க்கும்போது, இவர்கள் சொல்வது அடிப்படையில் பொய்யானது என்பதை நாம் உணரமுடியும். மன்மோகன் தேசாய் பற்றி குமார் ஷகானி என்ன சொல்கிறார் என்று ஒரு சாதாரண இந்தியன் கவலைப்படுவதில்லை என்றாலும், மன்மோகன் தேசாய் கவலைப்படுகிறார். (எம்ஜிஆர் படம் பற்றி மின்னல் என்ன எழுதுகிறார் என மக்கள் கவலைப்படா விட்டாலும், எம்ஜிஆர் கவலைப்பட்டதை மின்னல் குறிப்பிடுகிறார்). அதுபோலவே, ஷகானி யாருக்காக அவருடைய கலகக்கார இதயம் கண்ணீர் விடுகிறதோ, அத்தகையவர்களின் ஆதரவை மிகச்சுலபமாக மன்மோகன் தேசாய் திரட்டுவதைப் பார்த்து ஜீரணித்துக் கொள்ள முடியாமல்தான் தவிக்கிறார். இருப்பினும் கலைப்படம், இடைநிலைப்படம் மற்றும் வியாபாரப்படம் ஆகியவற்றுக்கு எவை உந்துசக்தியாக செயல்படுகிறது என்பதில் தெளிவான வேறுபாடுகள் உண்டு. இவ்வடிவங்கள் மக்களிடையே ஏற்படுத்தும் அல்லது ஏற்படுத்தாத பாதிப்பு என்ன என்பதை புரிந்துகொள்ள முயற்சிக்கும்முன் முதலில் நாம் இவைகளின் உந்து சக்தியை இனம்காண வேண்டியுள்ளது.

முதலாவதாக, வியாபாரப்படங்கள் சமூகத்தின் கலாச்சார விழுமியங்களைப் பிரதிபலிப்பதோடு, அதை மறைமுகமாகக் கட்டிக்காக்கவும் முயற்சிக்கின்றன. அது மரபை விமர்சனம் செய்தாலும், அந்த விமர்சனம் நேரடித்தன்மையில்லாமல், மறைமுகமாகத்தான் இருக்கிறது. இத்தோடு, அந்த விமர்சனம் என்பது எதிர்பாராத ஒன்றாகவும் அமைந்துவிடுகிறது. உதாரணத்திற்கு, தீண்டாமை மீது விமர்சனம் என்று வைத்துக் கொள்வோம். அது மனிதத்தன்மை வாய்ந்த சமூகம் என்ற மரபான தளத்தில் இருந்தே முன்வைக்கப்படுகிறது. அதுபோலவே மதவாத வன்முறைகளுக்கு எதிரான விமர்சனமாக இருக்கும்பட்சத்தில், அது நவீன அரசியல் கருத்தாக்கமான மதச்சார்பின்மை என்ற தளத்திலிருந்து அல்லாமல், எக்காலத்திலும் சாத்தியப்பட்ட மதத்தின் பண்பில் இருந்துதான் முன்வைக்கப்படுகிறது. உண்மைதான், இத்தகைய கலாச்சார வெளிப்பாடு அல்லது கலாச்சாரப் பாதுகாப்பு என்பதற்கான அழுத்தம் மத்தியதர வர்க்கத்தின் விழுமியங்கள் மீதான எதிர்ப்பு மற்றும் விமர்சனத்தை உள்ளடக்கியதுதான். இந்தியாவின் நவீனப்படுத்தப்பட்ட மத்தியதர வர்க்கத்தின் மொழியிலிருந்து மேலும் மேலும் புறந்தள்ளப்படும் விழுமியங்களான இனத்தின் இடையேயான சமூக உறவு, வியாபாரம் சாராத மரபார்ந்த மனித உறவுகள் குடும்பத்தைக் காட்டிலும் தாய்மைக்கான முக்கியத்துவம், வரலாற்றைக் காட்டிலும் தொன்மங்களுக்கான முக்கியத்துவம் ஆகியவைகளை வியாபார சினிமாதான் முன்னிறுத்துகின்றன.

முதலாவதாக, வியாபாரப்படங்கள் சமூகத்தின் கலாச்சார விழுமியங்களைப் பிரதிபலிப்பதோடு, அதை மறைமுகமாகக் கட்டிக்காக்கவும் முயற்சிக்கின்றன. அது மரபை விமர்சனம் செய்தாலும், அந்த விமர்சனம் நேரடித்தன்மையில்லாமல், மறைமுகமாகத்தான் இருக்கிறது.

இத்தகைய மத்தியதர வர்க்கத்தின் மீதான விமர்சனம் என்பதுகூட சமூக விமர்சனம் என்ற மொழியில் முன்வைக்கப்படாமல், விளையாட்டுத்தனத்தோடும் அதீத உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டோடும் பிரம்மாண்டமான காட்சித் தன்மையோடும் மறைமுகமாகத்தான் முன்வைக்கப்படுகின்றன.

கலைப்படங்களிலும், இடைநிலைப்படங்களிலும் கலாச்சார விழுமியங்களை உறுதிப்படுத்துவதில்லை என்பதோடு கலையின் வெளிப்பாட்டுத்தன்மையை உரக்கச் சொல்வதில்லை. மேட்டுக்குடி படங்கள் மரபோடு இணைக்கப்பட்ட சமூக நோய்க்கூறுகளின் மீது மிக ஆழமான விமர்சனத்தை முன்வைக்கின்றன என்றாலும் அதற்கு எதிர்மறையாக நவீன நிறுவனங்களின் வன்முறை மற்றும் சுரண்டல் மீதான விமர்சனத்தை வெற்றுத் தன்மையோடுதான் முன்வைக்கின்றன. இந்தியாவில் மேட்டுக்குடி சினிமா பலதரப்பட்ட வாழ்க்கை முறைகள் மீதும், அவற்றின் வாழ்வாதாரங்கள் மீதும் நவீனம் அல்லாத சிந்தனை முறைமைகள் மீதும் தொடுக்கப்படும் தாக்குதல்களை கவலைகொண்டு அணுகுவதில்லை. குறிப்பாக, சமூகத்தின் 'அன்றாடங் காய்ச்சி'களின் மதிப்பீடுகளை இத்தகைய படங்கள் கணக்கில் கொள்வதில்லை. இத்தகைய 'அன்றாடங் காய்ச்சி'களுக்கு நவீன இந்தியா வரையறுத்த நல்ல வாழ்க்கை என்பதின் மீதான ஈடுபாடு சிறிதும் இல்லாதவர்கள். இத்தகையவர்களின் ஈடுபாடு என்பது வெறுமனே உயிர்வாழ்வதற்கான பொதுவான சாதாரண தளங்களில் ஏற்படுத்திக்கொள்ள முடிந்த தொடர்புகள், மரபான தொழில்நுட்பம், உடல்நலனைப் பேணும் அறிவு, தன் மக்களின் தேவைகளை சுயபூர்த்தி செய்துகொள்ளும் பண்பு போன்றவைகளை நவீன பொருளாதாரத்தின் பணப்பட்டுவாடா பரிமாற்றத்திற்கு வெளியே நின்றுதான் சாத்தியப்படுத்துகிறார்கள். வியாபார சினிமாதான் பிரக்ஞை பூர்வமாகவோ, பிரக்ஞையற்றோ, முழுமையற்றதாக இருந்தாலும், அரசியல் கலாச்சார மேலாண்மையின் குரலை வெளிப்படுத்தினாலும், இத்தகைய 'அன்றாடங் காய்ச்சி'களின் விழுமியங்கள், உணர்வுகள், மதிப்பீடுகள் போன்றவைகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. வியாபார சினிமா இந்த 'அன்றாடங் காய்ச்சி'களின் பிரச்சனைகளை கற்பனாவாதத் தளத்திற்கு எடுத்துச் சென்றாலும், சந்தர்ப்பம் கிடைக்கும் போதெல்லாம் அவர்களின் பிரச்சனைகளைக் கேவலப்படுத்தினாலும், ஒன்றை மட்டும் அது நிச்சயமாகச் செய்வதில்லை இத்தகையவர்களின் பிரச்சனைகளை குழந்தைத்தனமானது என்றோ, காட்டுமிராண்டித்தனமானது என்றோ ஒதுக்குவதில்லை; இத்தோடு நவீன நிறுவனங்களால் பலியாக்கப்படுவதை மீறி வெறுமனே உயிர்வாழ்வதற்காகத் தத்தளிப்பவர்களின் உலகப்பார்வையை உதாசீனப்படுத்துவதில்லை. வியாபார சினிமா தயாரிப்பவர்கள், எத்தகைய பார்வையாளர்களை சார்ந்திருக்க வேண்டியுள்ளது என்பதை கணக்கில் கொண்டால் இத்தகையவர்களின் நிராகரிக்கும் ஆடம்பரம் அதற்கு சாத்தியமில்லாததுதான்.

இரண்டாவதாக, இடைநிலை சினிமா என்பதுதான் சுதந்திரத்துக்கு முந்தைய வெகுஜன சினிமாவின் வாரிசு என்று சிலர் சொல்லக்கூடும். இடைநிலை சினிமா என்பது, அவ்வப்போது, கலைத்தன்மை நிறைந்ததாக இருக்க முயற்சிகளை அது பெருமளவு வெற்றிபெறவில்லை

என்றபோதிலும் மேற்கொண்டது (இங்கு கலைத்தன்மை என்பது சினிமா என்ற வடிவத்தை சுயஅடையாளத்தின் ஒரு பகுதியாக முன்வைக்க முயற்சிப்பதைத்தான் குறிக்கிறது) (சுதந்திரத்திற்கு முன்பும், பின்பும் ஏன்? இந்நாள்வரை திரைக்கதை உருவாக்குவது என்பது, வியாபார சினிமாவில் ஒரு கூட்டு முயற்சியாகத்தான் பெரும்பாலும் தொடரப்படுகிறது என்பதை நாம் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டியுள்ளது). வி. சாந்தாராம், பிமல்ராய் போன்றவர்கள் கலைப்படம் எடுக்கவும் இல்லை. அதற்காக முயற்சிக்கவுமில்லை. ஒரு கலைப்படத்திற்கான அடிப்படைகளை உருவாக்கவும் இல்லை. (சத்யஜித் ராய் சமுகத்திற்கு பொருத்தமான தொழில்நுட்பரீதியாக சிறந்து விளங்கும் படங்கள் எடுத்த இத்தகையவர்களிடமிருந்து எதையும் கற்றுக்கொள்ளவில்லை என்று அடிக்கடி குறிப்பிட்டுள்ளார். ஏறக்குறைய முழுவதுமாக அவருக்கான பாணியை அவரே உருவாக்கிக் கொள்ள வேண்டியிருந்தது என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்). இடைநிலை சினிமா வியாபாரசினிமாவுக்கும் கலைசினிமாவுக்கும் இடையேயான ஒரு சமரசம் என்று சொல்லப்படுவது உண்டு என்றாலும், அதை 1930 மற்றும் 40களில் மத்தியதர வர்க்கக் கலாச்சாரத்தின் தேவைகளை பூர்த்தி செய்வதில் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சி என்று நாம் முன்வைக்கலாம். முந்தைய சிறந்த வெகுஜன சினிமா என்ற மரபை இடைநிலை சினிமா வளர்த்தெடுக்கும் சாத்தியங்களைக் கொண்டதாகும். மேலும் இடைநிலை சினிமா பரந்த தளத்திலான கலாச்சார போக்கிலிருந்து தோன்றியது என்று உரிமைகொள்ளவும் முடியும். ரவிவர்மா முதல் பிரேம்சந்த் வரையிலும்; பிரித்விராஜ் கபூர் முதல் கே.எல். சைகல் வரையிலுமான பெரும் நட்சத்திரங்களின் படைப்புகள் மிகச்சிறந்த முறையில் வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தாலும் கலைத்தன்மை என்பதில் சற்றே குறைபட்டிருந்தாலும் இத்தகைய கலாச்சாரப் போக்கைத்தான் முன்னிலைப்படுத்தியது. எவ்வளவு குறைபாடுகளோடு இருந்தாலும், நவீன மற்றும் மரபுக்கு இடையேயும் மேற்கு மற்றும் கிழக்குக்கு இடையேயும் செவ்வியல் மற்றும் நாட்டாரியலுக்கு இடையேயும் ஒரு உரையாடலை முன்வைத்த கடந்த நூற்றாண்டின் மத்தியத்தர வர்க்கத்தின் பிரக்ஞையின் ஒரு பகுதியாகவும் நாம் இவர்களது படைப்புகளைப் பார்க்கமுடியும். (இங்கு ஒரு சுவராஸ்யமான தகவலை முன்வைக்கலாம். கன்னட எழுத்தாளர் யூ.ஆர். அனந்தமூர்த்தி குறிப்பிட்டதுபோல், நாம் மரபு சார்ந்தவரா? நவீனம் சார்ந்தவரா? என்பது நாம் யாருடன் நிற்கிறோம் என்பதைப் பொறுத்தும் யாருடன் உரையாடுகிறோம் என்பதைப் பொறுத்தும்தான் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. கிராமத்திற்குப் போகும்போது நாம் நவீனத்துவத்தைச் சார்ந்தவராக அடையாளப்படுத்திக் கொள்கிறோம், அடையாளப்படுத்தப்படுகிறோம். ஆனால் வளர்ந்த நாடுகளுக்கு போகும்போது மரபு சார்ந்தவனாக அடையாளப் படுத்திக் கொள்கிறோம், அடையாளப்படுத்தப்படுகிறோம். 19 ஆம் 20ஆம் நூற்றாண்டில் இவ்விரண்டிற்குமான பயணம் என்பதே உயர்ஜாதி படைப்பாளிகளின் பயணத்தின் அடிப்படையாக இருந்துள்ளது.)

நவீன மற்றும் மரபுக்கு இடையேயும் மேற்கு மற்றும் கிழக்குக்கு இடையேயும் செவ்வியல் மற்றும் நாட்டாரியலுக்கு இடையேயும் ஒரு உரையாடலை முன்வைத்த கடந்த நூற்றாண்டின் மத்தியத்தர வர்க்கத்தின் பிரக்ஞையின் ஒரு பகுதியாகவும் நாம் இவர்களது படைப்புகளைப் பார்க்கமுடியும்.

நாம் இன்று வெகுஜன சினிமா என்றழைப்பது உண்மையிலேயே வெகுஜனங்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டதுதான் என்றாலும், அது இரண்டாம் உலகயுத்தத்திற்கு முந்தைய வெகுஜன சினிமாவோடும் அத்தகைய சினிமாவைச் சாத்தியப்படுத்திய நடுத்தர வர்க்கங்களின் அனுபவங்களோடு கொண்ட உறவு என்பதும், பலவீனப்பட்டுக்கொண்டே போகிறது. வெகுஜன சினிமா என்று நாம் அழைப்பது (தெளிவிற்காக நாம் அதை வியாபார சினிமா என்று அழைப்போம்) இன்று இந்தியாவில் வளர்ந்துவரும் கும்பல் கலாச்சாரத்தோடுதான் அதிகம் தொடர்பு கொண்டுள்ளது. இந்தத் தொடர்பு நாளுக்குநாள் பலப்பட்டுக்கொண்டே இருந்தாலும், இந்தக் கும்பல் கலாச்சாரம் வியாபார சினிமாவை முற்றும் முழுவதுமாக இன்றுவரை ஆக்கிரமிக்கவில்லை என்பதோடு, இனிவரும் காலங்களிலும் அது முழுமையாக ஆக்கிரமிக்கப்போவதில்லை. சில அடிப்படையான கதாபாத்திர மாதிரிகள், பழக்கப்பட்ட சூழ்நிலைகள், கிளைக்கதைகள் இன்னும் உயிர்ப்புடன்தான் இருக்கின்றன. இதுபோலத்தான் தெளிவான ஒரு குறிப்பிட்ட பாணியிலான கதைசொல்லும் முறை, நடிப்பின் பாணி, கலாச்சார மாதிரி வகைகளின் முன்தீர்மானிக்கப்பட்ட பரிமாற்றங்கள் போன்றவை எல்லாம் இன்னும் உயிர்ப்புடன் இருக்கக் கூடியவைகள். இவை எல்லாவற்றையும் மீறி, தொன்மங்களின் வடிவம் மாற்றத்திற்கான எல்லா அழுத்தங்களையும் மிக அற்புதமாக எதிர்த்து நிற்கும் பண்பு போன்றவைகள் வெகுஜன சினிமாவை கும்பல் கலாச்சாரம் முற்றும் முழுவதுமாக ஆக்கிரமித்துவிடப்போவதில்லை.

மூன்றாவதாக வியாபார சினிமா, கலாச்சார மரபையும் அதன் உலகப் பார்வையையும் பயன்பாட்டுப் பார்வையோடு பார்க்க வேண்டியிருப்பதால் அதை பிரம்மாண்டமான நாடகத்தன்மையோடும் முன்வைக்க வேண்டியுள்ளது. இதைச் சாத்தியப்படுத்துவதற்கு அது பலதரப்பட்ட மக்களின் பிரத்யேக பிரச்சனைகளை எடுத்துக்கொண்டு, அத்தகைய பிரச்சனைகளின் உளவியல் பண்புகளுக்கு ஒரு புறவடிவத்தை வெளிப்படையாக கொடுக்க வேண்டியுள்ளது. இந்த அளவில் இத்தகைய சினிமா உளவியலுக்கு எதிரானதாகும். இந்த அளவில் இது உளவியல்ரீதியான முரண்பாடுகளை வெளிப்படையான புறவடிவத்தில் கொடுப்பதோடு அவற்றை பிரத்யேகமான புறநிகழ்வுகளோடும் இணைக்க வேண்டியுள்ளது. வடஇந்தியாவில் இஸ்லாமியர்களின் ஆடம்பரமான வாழ்க்கை முறை, கோவா கிறிஸ்தவர்களின் எளிமை மற்றும் நல்வாழ்க்கை மீதான காதல், ராஜபுத்திரர்களின் வீரம், வங்காளிகளின் சாகசத்தன்மை போன்றவைகளை உதாரணமாகச் சொல்லலாம். வியாபார சினிமாவின் அடிப்படை பாணியை உருவாக்க இது போன்றவைகள் அவசியமாகின்றன. அதுபோலவே அதன் கதையை தக்கவைத்துக்கொள்ள வகைமாதிரி சூழ்நிலைகளை மட்டுமே சார்ந்திருக்கவேண்டியுள்ளது. இவையெல்லாம் இணைந்து, வியாபார சினிமா என்பது எதைத்தொட்டாலும் வன்முறை, நடனம், இசை, மரணம் மற்றும் காதல் என்று எல்லாவற்றையும் மிகப் பிரம்மாண்டப்படுத்துவதோடு உளவியலற்றதாகவும் மாற்றிவிடுகிறது. அதே சமயத்தில் ஒவ்வொரு மனித உணர்வுகளையும் மதிப்பீடுகளையும் சந்தையின் தீர்ப்புக்கு விட்டுவிடுகிறது.

இருமுனைக் கத்தியான கலாச்சாரத்தின் மீதான உணர்வுபூர்வமான உறவு என்பதுதான், வெகுஜன சினிமா மீது சமூகத் தளத்திலிருந்து முன்வைக்கப்படும் விமர்சனங்களை

நியாயப்படுத்துகிறதே தவிர, இத்தகைய வெகுஜன சினிமாவில் காட்டப்படும் வன்முறைமீதோ, அல்லது அது வெளிப்படுத்தும் பாலியல் மீதோ, முன்வைக்கப்படும் விமர்சனங்கள் அல்ல. அதுபோலவே ஒரு நகர்ப்புற விமர்சகர் முன்வைக்கும் அறிவுக்கு புறம்பானது என்றோ நலினமற்றது என்றோ, வகைமாதிரிகளை மட்டுமே சார்ந்திருக்கிறது என்றோ வைக்கப்படும் விமர்சனங்களை நாம் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது. இந்த யதார்த்தமற்ற தன்மையும், கனவு போன்ற தன்மையும்தான் நாம் இதைக் 'கலாச்சார கனவு' உற்பத்தி என்று அழைக்கலாம், பாமரப் பார்வையாளர்களின் கவலைகளோடு தொடர்புப்படுத்திக் கொள்ளக் கூடியதாக உள்ளது. பெரும்பான்மையான கலைப்படங்களும் இடைநிலைப் படங்களும் பாமரப் பார்வையாளர்களின் கவலைகளோடு தொடர்புபடுத்திக் கொள்ள முடிவதில்லை. வியாபார சினிமாவின் அடிப்படை அலகுகள் என்பது, சமூகமாற்றத்தின் பிடியில் சிக்கிக்கொண்ட இந்தியர்களின் சங்கடங்களை, அதுவும் இத்தகையவர்கள் அறிந்திருக்கும் கலாச்சார வகைகளைக் கொண்டு வெளிப்படுத்தும் சாத்தியத்தைக் கொண்டுள்ளது. பெரும் எண்ணிக்கையிலான இந்தியர்களுக்கு நகர்புற மத்தியதர வர்க்க நிலைப்பாட்டை சார்ந்த கலாச்சார நடைமுறைகளின் சட்டகத்தை, அன்றாட நடைமுறை வாழ்க்கையில் ஏற்றுக்கொள்ளத் தள்ளப்பட்டுள்ளதால் ஏற்படக்கூடிய அச்சம், கலக்கம் மற்றும் இதன் தொடர்ச்சியாய் தங்களுடைய கலாச்சாரத்தை உதறித்தள்ளும் நிர்பந்தத்தையும் ஏன், தன்னுடைய தன்னிலையையே மறுதலிக்க வேண்டிய கட்டாயத்தையும் போதுமான அளவிற்கு வெளிப்படுத்துவதில் தான் வியாபார சினிமாவின் பலம் அடங்கியுள்ளது.

கும்பல் கலாச்சாரத்தின் தேவையைப் பூர்த்தி செய்யக்கூடிய திரைப்படங்கள் மீது அரசியல் மற்றும் ஒழுக்கம் சார்ந்து விமர்சனங்களை முன்வைக்க முடியும்தான். இருப்பினும் அரசியல் மற்றும் ஒழுக்கம் சார்ந்தோ, அவற்றின் அபத்தம் சார்ந்தோ, முறையற்ற தன்மையைச் சார்ந்தோ முன்வைக்கப்படும் விமர்சனங்கள் மீது, அதன் பார்வையாளர்கள் கவலைப்படவில்லை என்பதைத்தான் காட்டுகிறது. ஏனெனில், இத்தகைய பார்வையாளர்கள் இத்தகைய படங்கள் முன்வைக்கும் சமூக அர்த்தங்களை அவர்களுடைய அன்றாட வாழ்க்கை அனுபவத்தினூடாக புரிந்துகொள்ள ரகசிய திறவுகோல் ஒன்றை வைத்திருக்கிறார்கள். வியாபார சினிமா மீது வைக்கப்படும் அங்காலாய்ப்புகள் உண்மையில் எதைக் குறிக்கிறது என்றால், மத்தியதர வர்க்க ஒழுக்கம் சார்ந்த கலாச்சாரத்தை வியாபார சினிமா எதிர்ப்பைத்தானே தவிர வேறு எதையுமல்ல.

நான்காவதாக, வியாபாரப் படங்களும் கலைப் படங்களும், தன்னையே பார்த்துக்கொள்ளும் முறைமைக்கும், ஒன்று மற்றொன்றை பார்க்கும் முறைமைக்கும் வேறுபாடுகள் உண்டு. முக்கியமான வேறுபாடு என்பது, கலைப்படங்கள் கலைத்துவரீதியாகவும், பொருளாதாரரீதியாகவும் வியாபார சினிமாவில் இருந்து தன்னை முழுவதுமாகத் துண்டித்துக் கொள்கிறது. வியாபாரப் படங்கள் பொருளாதாரரீதியாக மட்டுமே கலைப்படங்களிலிருந்து தன்னைத் துண்டித்துக் கொள்கிறது. கலைப்படங்களை ஆதரிப்பவர்கள் ஒரு தனிமனிதனின் கலாச்சார வெளிப்பாட்டை சரியான முறையில் வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்ற கருத்தை உயர்த்திப் பிடிப்பவர்களாக தங்களை பாவித்துக் கொள்கிறார்கள். இவர்கள் வியாபார சினிமாவின் தொழில்நுட்பரீதியான சிறப்பை ஏற்றுக்கொண்டாலும், அதை லாபம் தரக்கூடிய தொழிலாகப் பார்த்தாலும் அதற்கு சமூகத்தோடு தொடர்பு இருக்கிறது என்றோ கலைரீதியான நியாயத்தையோ வழங்க மறுக்கிறார்கள். கலைப்படங்களுக்கு குரல் கொடுப்பவர்கள் வியாபார சினிமாவுக்கு சமூகத்தோடு ஏதேனும் தொடர்பு இருக்கிறது என்று ஏற்றுக்கொண்டாலும் அதை இழிவான தளத்திலிருந்துதான் ஏற்றுக்கொள்கிறார்கள். அதாவது, வியாபார சினிமா சமூக நோய்க்கூறுகளின் தீவிரத்தை முன்வைக்கும் கருவியாக மட்டுமே ஏற்றுக்கொள்கிறார்கள்.

எதிர்புறத்தில் வியாபார சினிமா பக்கம் சார்ந்திருப்பவர்கள், கலைப்படங்களை கலைத்துவரீதியாக வியாபாரப் படங்களின் தொடர்ச்சியாகத்தான் பார்க்கிறார்கள். கலைப் படம் எடுப்பவர்கள் தயாரிப்பாளர்களின் பணத்தில் பயணிப்பதால், பணத்தின் மீது அக்கறையற்றும் மிகவும் ஆடம்பரமாக அலங்காரமாக தங்கள் தனிப்பட்ட ஈகோவுக்கு பொதுத்தளத்தில் முக்கியத்துவம் கொடுத்து பயணிப்பவர்களாக பார்க்கப்படுகிறார்கள். இந்த முரண்பாடு மிக முக்கியமான முரண்பாடு. தேர்தலில் பங்கேற்கும் கட்சிகள்/ அமைப்புகள், தேர்தலில் பங்கேற்காத கட்சிகள்/ அமைப்புகள் மீது வைக்கும் விமர்சனத்திற்கு ஒத்ததாகும் இந்தப் பார்வை. தேர்தலில் பங்கேற்காத கட்சிகள் அவர்களுடைய தத்துவார்த்த அடிப்படையில் தீர்க்கமாக நிலைத்திருக்க முடியும். இதை சாத்தியப்படுத்துவது அவர்கள் தேர்தலில் பங்கேற்காததுதான் என்ற விமர்சனத்துக்கு ஒத்ததாகும். கலைப் படத்திற்கு கிடைக்கும் பாராட்டு என்பது, சிறுசிறு நாசுக்கான விஷயங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் சினிமா விமர்சகர்களால் தான் சாத்தியப்படுகிறது. இத்தகைய விமர்சகர்கள் கண்ணீர்விடும் அளவுக்கு சலிப்பூட்டும் படத்தை நல்ல அனுபவத்தைக் கொடுக்கும் படம் என்பதுபோல் பாவனை செய்கிறார்கள். வெகுமக்களின் உணர்வுகளைப் புரிந்துகொள்ளக்கூடாது என்று வளர்த்துக் கொண்ட மனப்பான்மையும், வியாபார ரீதியாக தோற்றுப்போவதுமே கலைப் படங்கள் என்று சொல்லப்படுபவைகளை வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறது. (இதில் சிக்கல் அதிகமாகிறது. ஐந்தில் ஒரு பகுதிக்கு மேல் இந்துக்களின் வாக்குகளை பெறமுடியாத இந்து தேசியவாதிகள், பெரும்பான்மையான இந்து மக்களின் உணர்வுகளைப் பிரதிபலிப்பதாகத் தங்களைக் காட்டிக் கொள்வதுபோல், எது பொதுமக்களின் ரசனை என்பதை வியாபார சினிமா எடுப்பவர்களால் தீர்மானிக்க முடியாது. இந்தியாவில் 80 சதவீத வியாபாரப் படங்கள் சந்தையில் நஷ்டத்தைத்தான் பார்க்கின்றன. மற்றொரு 15 சதவீதம் எப்படியோ போட்ட பணத்தை எடுக்கின்றன. 5 சதவீதத்திற்கு குறைவாகத்தான் வெற்றி பெறுகின்றன; லாபம் பார்க்கின்றன. அப்படியிருக்க பொதுமக்களின் ரசனை என்பதற்கும் வியாபார சினிமாவுக்கும் எவ்வித நேரடித் தொடர்பும் கிடையாது. இதில் மற்றொரு முக்கியமான விஷயம், பல வியாபாரப் படத்தயாரிப்பாளர்கள் ஏதோவொரு சந்தர்ப்பத்தில் மிகச்சிறந்த இயக்குனர்களான சத்யஜித்ராய் மிர்னாள் சென் போன்றவர்களை அணுகி அவர்களுக்காக படம் செய்யக் கேட்டுக்கொண்டுள்ளார்கள் இதையும் நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்).

கலைப் படங்கள் எடுப்பவர்கள் ஆகட்டும் வியாபாரப் படங்கள் எடுப்பவர்கள் ஆகட்டும் தணிக்கை முறையைக்கூட வெவ்வேறு விதமாகத்தான் பார்க்கிறார்கள். ஒரு வியாபாரி, அவனுடைய வியாபாரத்திற்கு இடையூறாக இருக்கக்கூடிய சமூக முட்டுக்கட்டைகளை எவ்வாறு விரும்பமாட்டானோ அதுபோலவே, வியாபார சினிமா எடுப்பவர்கள் தணிக்கை முறையை பார்க்கிறார்கள். அவர்கள் சந்தையில் தங்களுடைய பொருளை விற்க முற்படுகிறார்கள். அவ்வாறிருக்க தணிக்கைமுறை என்பது மத்தியதர வர்க்கத்தின் பாலியல்

ரீதியான தூய்மைவாதத்தை முன்வைத்து, அவர்களுடைய வியாபாரத்திற்கு இடையூறாக இருப்பதாகப் பார்க்கிறார்கள். (கலைப்படம் எடுக்கும் மத்தியதர வர்க்கம் பாலியல் விசயங்களை அணுகுவதற்கும் தணிக்கைக் குழுவில் இருக்கும் மத்தியதர வர்க்கம் பாலியல் விசயங்களை அணுகுவதற்கும் உள்ள வேறுபாடுகளை கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும்) மற்ற பெரும் வியாபார நிறுவனங்கள் போலவே வியாபார சினிமா எடுப்பவர்களுக்கும் அவர்களுக்கு எது சிறந்ததோ அதாவது, அவர்களுடைய வியாபாரத்திற்கு எது சிறந்ததோ, அதுதான் இந்தியாவுக்கும் சிறந்தது என்று கருதுகிறார்கள். இருப்பினும் அடிப்படையில் அவர்கள் தணிக்கைமுறையை ஏற்றுக்கொள்கிறார்கள். அதாவது இவர்களுடைய திரைப்படங்கள் எவ்வாறு நிலையான குடும்பப் பண்புகளையும், அரசியல்ரீதியான சரியான சமூக முறைமைகளையும் உயர்த்திப் பிடிக்கப்படுகின்றன என்றும் வெளிப்படையான பாலியல் காட்சிகளையோ பெண்களுக்கு எதிராகவோ தங்கள் படங்களில் நிச்சயமாக ஏதுமில்லை என்று ஆணித்தரமாக மறுப்பு தெரிவிப்பதோடும் அவர்கள் வியாபாரக் கலாச்சாரத்தையோ சட்டத்தைக் கையிலெடுக்கும் பண்பையோ ஊக்குவிப்பதில்லை என்று திரும்பத்திரும்ப முன்வைப்பது என்பது அவர்கள் தணிக்கைமுறையை ஏற்றுக்கொள்வதைத்தான் வெளிப்படுத்துகிறது. வியாபார சினிமா எடுப்பவர்கள், ஒருபோதும் பாலியல்ரீதியாகவோ, எதார்த்தமான வன்முறையையோ, அரசியல்ரீதியான எதிர்ப்பையோ முன்வைப்பதற்கு அதிக அதிகாரம் வேண்டுமென்று கோருவதில்லை. இத்தகைய விஷயங்களில் சம்பிரதாயமான நடைமுறையைத்தான் பின்பற்றுவதாக மற்றவர்களோடு ஒப்பிடும்போது, முன்வைக்கிறார்கள். இங்கு மற்றவர்கள் என்பது, இதையெல்லாம் முன்வைத்தும், இதே தணிக்கைமுறையில் இருந்து தப்பித்துக் கொள்ளும் பாமரத்தனமான ஹாலிவுட் திரைப்படங்களைத்தான் குறிக்கிறது.

மேட்டுக்குடியோடு நெருங்கிய தொடர்பில் இருக்கும் கலைப் படம் எடுப்பவர்கள் தணிக்கைமுறையை வேறு விதமாகப் பார்க்கிறார்கள். வியாபார சினிமா எடுப்பவர்கள் சிறுபிள்ளைத்தனமாகவும் பொறுப்பற்றும் நடந்துகொள்வது தணிக்கைமுறையை நியாயப்படுத்துவதைப்போல் அல்லாமல், கலைப்படம் என்பதே முதிர்ச்சியையும் பொறுப்புள்ள பார்வையையும் வெளிப்படுத்தும் பண்பை கொண்டுள்ளதால், தங்களுடைய படைப்புகளுக்கு எத்தகைய தணிக்கை முறையும் அவசியமில்லை என்று கருதுகிறார்கள். உண்மைதான் கலைப்படம் எடுப்பவர்கள் அரசியலுக்கு எதிரான தன்மையையும் பாலியல் தூய்மைவாதத்தையும் தணிக்கைமுறை முன்வைப்பதை ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. இருந்தாலும் ஒழுக்கம் சம்பந்தமாக பாமர மக்களுக்கு கற்பிக்க முடியும் என்பதால் வியாபார சினிமா எடுப்பவர்களையும் அதை நுகர்பவர்களையும் தணிக்கைமுறை என்பது கற்பிக்கப்படுவதற்கான கருவியாக இருக்க முடியுமென்று நம்புகிறார்கள்.

கலைப்படங்களை ஆதரிப்பவர்கள் வியாபார சினிமாவின் தாக்கம் வளர்ச்சியடையாத குழந்தைத்தனத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகப் பார்க்கிறார்கள் இருப்பினும் இந்த வளர்ச்சியடையாத பண்பு வெளிப்படையான எதிர்ப்பையும், கட்டுக்கடங்காத கிளர்ச்சியையும் சாத்தியப்படுத்தும் என்பதை மட்டும் ஏற்றுக்கொள்ள மறுக்கிறார்கள். பாமர மக்களை ஒரு குழந்தையைப் பார்ப்பதுபோல் பார்ப்பதால், கற்பிக்கப்படுவதும் நாகரீகப்படுத்தப்படுவதும் அவசியமானது என கருதுகிறார்கள். பிரிட்டிஷ் காலனியம் இந்திய சமூகத்தைப் பார்த்தது போல். எந்தவொரு மேலாதிக்கமும் ஒரு 'தந்தைத் தன்மை'யை முன்வைத்துதான் மேலாதிக்கத்தைச் சாத்தியப்படுத்துகிறது. அதாவது நாம் செய்வதெல்லாம், உன் நன்மைக்காக என்ற தந்தைத்தனம், தந்தைத்தனத்திற்கான கருத்தியல் பலமில்லாத மேலாதிக்கம் என்பது வறட்டு வன்முறையாகத்தான் வெளிப்படுத்தப்படும். நந்தி இதைப்பற்றி மிக விரிவாக பல புத்தகங்களில் எழுதியுள்ளார். காலனியத்தில் இந்தத் தந்தைத்தனத்தை அறத்தளத்தில் மறுதலித்ததுதான் காந்தியின் மிக முக்கியமான பங்காகும். பின்காலனிய சிந்தனையை முன்வைத்து நந்தி காந்தியைப் பற்றி மிக முக்கியமான கருத்துகளை முன்வைத்துள்ளார்) எவ்வளவுதான் முழுமையற்றதாக இருந்தாலும் முரட்டுத்தனத்தோடு இருந்தாலும் நவீன இந்தியாவில் விளிம்பில் உள்ள இந்தியர்களுடைய சமூகமயமாக்கப்படாத அவர்களுடைய இருப்பை ஊர்ஜிதப்படுத்துவதற்காக ஒரு சமூகவெளியை வியாபாரசினிமா சாத்தியப்படுத்துகிறது என்பதை கலைப்படங்களை ஆதரிப்பவர்கள் ஏற்றுக்கொள்வது சிரமமானதுதான்.

மொழிபெயர்ப்பாளர் குறிப்பு

மேலே உள்ள விரிவான விஷயங்களை உதாரணங்கள் கொண்டு விளக்க நந்தி முற்படுகிறார். அவர் உதாரணத்திற்கு எடுத்துக் கொண்ட படங்களில், சமூகப் பிரச்சனைகள் கையாளுப்படும் பட்சத்தில் எந்தத் தளத்திலிருந்து கையாளப்படுகிறது என்பதை விளக்க முற்படுகிறார். அவர் எடுத்துக் கொண்ட உதாரணங்களில் கலைப் படங்களாகட்டும் இடைநிலைப் படங்களாகட்டும் வியாபாரப் படங்களாகட்டும் இவற்றில் மரபான செவ்வியல், மரபான நாட்டாரியல், மத்தியதர வர்க்க வெகுஜன கலாச்சாரம் மற்றும் வளர்ந்து வரும் கும்பல் கலாச்சாரம் ஆகியவைகள் எவ்வாறு சங்கமிக்கிறது என்பதை தொகுத்தளித்து விளக்குகிறார். இத்தகைய பண்புகள் மூன்று படவகைகளிலும் மேலே விளக்கியுள்ள கருத்துக்களின் அடிப்படையில் எவ்வாறு வேறுபடுகிறது என்பதையும் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும் என்கிறார் நந்தி. அதேசமயத்தில் இந்த உதாரணங்களை முன்வைத்தும் செய்யும் ஆய்வில், மேற்கத்திய மேட்டுக்குடி கலாச்சாரம் மற்றும் மேற்கத்திய கும்பல் கலாச்சாரம் ஒவ்வொரு படவகைகளிலும் முக்கிய பங்காற்றுகிறது என்றாலும், அதை ஆய்விற்கு எடுத்துக்கொள்ளவில்லை என்று குறிப்பிடுகிறார்.

கலைப் படத்திற்கான உதாரணமாக சத்யஜித் ராயின் 'சத்ரஞ்ச் கீ கிலாரி (shatranj ke khilari) என்ற திரைப்படத்தை எடுத்துக் கொள்கிறார். இப்படம் பிரேம்சந்தின் சிறுகதையை அடிப்படையாகக் கொண்டது, இப்படத்தில் ராய், வரலாற்று ரீதியாக தீர்வை முன்வைப்பதிலுள்ள குறைபாடுகளையும், எவ்வாறு அக்குறைபாடுகள் நவீன அரசியலைச் சார்ந்த வரலாற்றின் தாக்கத்திற்கு உட்பட்டது என்பதையும் இது ராயின் கம்பீரமான படைப்பாற்றலை எவ்வாறு பாதிக்கிறது என்பதையும் தத்துவார்த்தரீதியாகவும் உளவியல்ரீதியாகவும் ஆராய்கிறார். அதே சமயத்தில் அரசியல் மற்றும் ஒழுக்கம் சார்ந்த சில நுண்ணுணர்வுகள் அவருடைய படைப்புக்குள் நுழைந்து, பிரக்ஞைபூர்வமான வரலாறு, பகுத்தறிவு சார்ந்த சுயம் ஆகியவற்றை எவ்வாறு மறுதலிக்கிறது என்பதையும் முன்வைக்கிறார்.

இடைநிலை சினிமாவுக்கு உதாரணமாக ஷியாம் பெனகலின் 'கலியுக் (kalyug) என்ற திரைப்படத்தை எடுத்துக் கொள்கிறார். மகாபாரதத்தில் வரும் கர்ணன் பாத்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது இப்படம். மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடையே கர்ணன் என்ற பாத்திரம் நூறு

வருடங்களுக்கும் மேலாக பெருத்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறது என்கிறார். இப்படத்தின் மூலம் இடைநிலை சினிமா என்பது வெகுஜன மத்தியதர வர்க்க கலாச்சாரத்தின் தொடர்ச்சிதான் என்று முன்வைக்கிறார். அதேசமயத்தில் கலைப்படங்கள் போலவே இடைநிலைப் படங்களும் பெரும் கலாச்சார மாற்றத்திற்கு உள்ளாகிக் கொண்டிருக்கும் இந்தியர்களின் அனுபவங்களை தன்வயப்படுத்திக் கொள்ளமுடியாத தன்மைகளையும் முன்வைக்கிறார்.

மூன்றாவது உதாரணமாக வியாபார சினிமாக்களில் அடிக்கடி உபயோகிக்கப்படும் ரெட்டை வேடம் என்பதின் மூலம் தன் கருத்தை விரிவுபடுத்துகிறார். இத்தகைய வியாபாரப் படங்கள் எதிர்பார்க்காமலேயே எவ்வாறு சமூக அக்கறைகளை வெளிப்படுத்துகிறது என்றும் அதற்காக அது கையாளும் வழிமுறைகளையும் முன்வைத்து விவாதிக்கிறார். (உதாரணங்களுக்கு நந்தி எடுத்துக்கொள்ளும் படங்களைப்பற்றிய அவரது விரிவான ஆய்வை வேறு ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் தமிழாக்கம் செய்ய முயற்சிக்கலாம்).

இந்த மூன்று உதாரணங்களையும் முழுமையான உன்னதமான உதாரணங்களாக பார்க்கவேண்டியதில்லை என்று நந்தி எச்சரிக்கிறார். ஒரு கலைஞன் அவனுடைய அல்லது அவளுடைய பார்வையாளர்களைத் தேர்வு செய்வதிலோ அல்லது அவர்களுடைய அரசியல் அதிகாரத்தோடும் மேட்டுக்குடிகளோடும் உள்ள உறவுகள் பற்றி அக்கறையற்று இருக்கிறார்கள் என்பதை நந்தி நம்ப மறுக்கிறார். (உதாரணத்திற்கு ராஜ்கபூர் மற்றும் அமிதாப்பச்சனைப் போலவேதான் ரவிசங்கர், எம்.எஃப். உசேன் மற்றும் யாமினி கிருஷ்ணமூர்த்தி போன்றவர்கள் அரசியல் அதிகாரத்தோடும் அவர்களுடைய பார்வையாளர்களோடும் இணக்கமான உறவு ஏற்படுத்திக்கொள்ள முயற்சிக்கிறார்கள். இரு சாராருக்குமே எத்தகையவர்கள் அவர்களை ஊக்குவிக்கிறார்கள் என்பதிலும் அரசியல் அதிகாரத்தோடு ஒத்துப்போவதில் உள்ள வசீகரத்தையும் உணர்ந்தவர்கள்தான்) அதே சமயத்தில் படுமோசமான வியாபார சினிமா எடுப்பவர்கள் கூட, படுரகசியமாக தான் தவறிப்போன கலைஞன் என்ற எண்ணத்தோடுதான் இருக்கிறார்கள். பெரும் மதிப்பிற்குரிய கலைப்படம் எடுக்கும் இயக்குனர்கள், இந்திய மக்களிடையே அவர்கள் தயாரித்த புரட்சிகரமான பொருளை வலிந்து, கொண்டுசெல்ல வேண்டுமென்று கோரிக்கை வைப்பதைப் பல பேட்டிகளில் படித்திருக்கிறேன். அதுபோலவே படுமோசமான வியாபார சினிமா எடுப்பவர்கள், தான் ஒரு கலைஞனாக மதிக்கப்படுவதில்லை என்றும், படுமோசமான வியாபாரியாக மட்டுமே பார்க்கப்படுகிறோம் என்றும் குறைபட்டுக் கொள்ளும் பேட்டிகளை படித்திருக்கிறேன். இந்த மூன்றுவகைப் படங்களும் ஒன்றோடொன்று முரண்பட்டத் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதில்லை. மூன்றுவிதமான சமூக விழிப்புணர்வைத்தான் வெளிப்படுத்துகின்றன என்றும் நந்தி முன்வைக்கிறார்.

இக்கட்டுரை வியாபார சினிமாப் பக்கம் அதிகமாக சாய்வுத்தன்மை கொண்டுள்ளது தவிர்க்க முடியாதது என்றும் அதற்குக் காரணம் மைய நீரோட்ட சினிமாவின் அரசியல் மற்றும் ஒழுக்கம் சார்ந்த பண்புகளுக்கான ஒரு அறிமுகம் என்ற தளத்தில் இது எதிர்பார்க்கக்கூடியதுதான் என்கிறார் நந்தி. இத்தோடு பிராந்திய வெகுஜன சினிமாவை கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ளவில்லை என்றும் இத்தகைய பிராந்திய வெகுஜன சினிமா என்பது அகில இந்திய கும்பல் கலாச்சாரத்தின் ஊடுருவலை மீறி, அவ்வப்போது அதன் பிராந்தியக் கலாச்சாரத்தோடும் பிராந்தியக் கவலைகளோடும் நெருங்கிய தொடர்புகளை வைத்திருக்கும் சாத்தியங்கள் உண்டு என்று நந்தி எச்சரிக்கிறார். இந்தத் தளத்தில் இக்கட்டுரையில் முன்வைக்கப்படும் பார்வை என்பது முழுமையானது அல்ல என்றும், அரசியலுக்கும் சினிமாவுக்கும் நெருக்கமான உறவு கொண்டுள்ள ஆந்திரா மற்றும் தமிழகத்தின் தனித்தன்மை கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை என்றும் தெளிவுபடுத்துகிறார்.

இறுதியாக நவீனத்துவம் என்பது இந்திய சமூகத்தின் சிறுவட்டத்தில் இருந்தவரை, கலைப்படங்களும் இடைநிலைப்படங்களும் மரபை முழுமையாக விமர்சித்தும், நவீனத்துவத்தை ஓரளவு விமர்சித்தும், அதன் இருப்பிற்கான தத்துவார்த்தரீதியான நியாயத்தை முன்வைக்க முடிந்தது. ஆனால் தற்போது இந்திய சமூகத்தில் நவீனத்துவம் என்பது எல்லாத் தளங்களிலும் ஆக்கிரமித்திருக்கும்போது அதுவும், விஞ்ஞானம், வளர்ச்சி, தேசியப் பாதுகாப்பு என்ற பெயரில் பெருமளவு வன்முறைகளும் நசுக்கப்படுதலும் நிகழ்த்தப்படும்போது கலாசார மரபுகள் மீதான மாற்று அரசியல் பார்வை ஒன்றுத் தேவைப்படுகிறது. (உதாரணத்துக்கு இத்தாலியைச் சேர்ந்த கவிஞரும் திரைப்பட கலைஞருமான பாசோலினியின் படங்களில் இத்தகைய அக்கறையைக் காணமுடியும்) வியாபார சினிமாவில் கும்பல் கலாச்சாரம் ஊடுருவியிருப்பதைக் கண்டு நாம் எவ்வளவுதான் புலம்பினாலும், வியாபார சினிமாதான் நவீனமாக்கப்படுதலை எதிர்த்து விமர்சனங்களை முன்வைப்பதில் பெரும் பங்காற்றுகிறது.

> அதே சமயத்தில் படுமோசமான வியாபார சினிமா எடுப்பவர்கள் கூட, படுரகசியமாக தான் தவறிப்போன கலைஞன் என்ற எண்ணத்தோடுதான் இருக்கிறார்கள்.

கலைப்படங்களாகட்டும் இடைநிலைப்படங்களாகட்டும் மாறிவரும் கலாச்சாரத்தின் அரசியலையும் சமூகத்தில் தோன்றும் புதிய சங்கடங்களையும் கவலைகளையும் நேரடியாகப் பார்ப்பதைத் தவிர்த்துக் கொண்டு இருக்கின்றன. இதன்விளைவாக இந்தியாவில் இத்தகைய சினிமாக்கள் சமூகத்தால் புறக்கணிக்கப்பட்ட சூழ்நிலையில் நிறுவனங்களின் ஆதரவையும் பொருளாதார உதவிகளையும் சார்ந்து நிற்க வேண்டிய நிலையில் உள்ளது என்பதோடு சினிமாப் பார்வையாளர்களின் பக்குவப்படாத அழகியல், பண்படாத அரசியல், விமர்சனமற்ற பிரக்ஞை தொடர்ந்து குறைபட்டுக்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. அதாவது கலைப் படம் மற்றும் இடைநிலைப் படம் எடுப்பவர்கள் அடிப்படையாக அவர்கள் விரும்பினாலும் விரும்பாவிட்டாலும் அவர்களுடைய கலாச்சாரத்தின் அரசியலை மறுபரிசீலனை செய்யாதவரையில், அரசு சார்ந்தும் நிறுவனங்கள் சார்ந்தும் இருக்க வேண்டியநிலை தொடர்ந்து கொண்டுதான் இருக்கும் என்று நந்தி முடிக்கிறார்.

திரைப்பட ஆய்வுகளுக்கு பேரா. சிவத்தம்பியின் பங்களிப்பு

மதுரை பாபு
சுந்தர் காளி

அண்மையில் காலமான பேரா. கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி தமிழ்த் திரைப்பட ஆய்வு முன்னோடிகளில் ஒருவர். 1950களிலிருந்தே தான் தமிழ்த் திரைப்படத்தைக் கூர்மையாகக் கவனித்துவந்ததாக அவர் கூறுகிறார். 1961இல் திரைப்படப் பாடல்கள் பற்றிய அவருடைய கட்டுரைகள் சில வெளியாகியுள்ளன. ஆயினும் 1971இல் The Drama Review இதழில் வெளியான அவரது "Politicians as Players" என்கிற கட்டுரையே இத்துறையில் அவரது முதற்பெரும் முயற்சியாகும்.

1981இல் மதுரையில் நடந்த உலகத் தமிழ் மாநாட்டில் வாசிப்பதற்கென எழுதப்பட்ட "The Tamil Film as a Medium of Political Communication" என்கிற கட்டுரை அங்கு வாசிப்பு மறுக்கப்பட்ட பிறகு ஒரு சிறுநூலாக வெளிவந்தது. அடுத்து, 1983இல் தமிழ்ச் சமூகமும் அதன் சினிமாவும் என்கிற மற்றொரு சிறுநூல் வெளிவந்தது. இந்த இரண்டு நூல்களையும், அவர் உதிரியாக எழுதிய வேறு சில கட்டுரைகளையும், ஒரு நேர்காணலையும் சேர்த்து 2004இல் தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா என்கிற தொகுப்பு வெளியாகியுள்ளது.

அதிகம் எழுதவில்லையெனினும் திரைப்பட ஆய்வுத்துறையில் சிவத்தம்பியின் பங்களிப்பு குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றேயாகும். 1970களிலும், 80களின் தொடக்கத்திலும் சிவத்தம்பி திரைப்பட ஆய்வினுள் புகும்பொழுது ஓரிருவரே அத்துறையில் செயல்பட்டுவந்திருக்கின்றனர். அவர்களுள் தியோடர் பாஸ்கரனும், ஹார்டுகிரேவும் முக்கியமானவர்கள். 1970களில் முக்கியமான சில கட்டுரைகளை வெளியிட்ட பாஸ்கரனின் முதல் ஆங்கில நூலான The Message Bearers 1981இல் வெளிவந்தது. சிவத்தம்பி தனது எழுத்துக்களில் பல இடங்களில் இவரையே தனது முன்னோடியாகக் குறிப்பிடுகிறார். தவிரவும், 1974இல் சமூக ஆய்வு மையத்தின் (Centre for Social Research) சார்பில் நிகழ்த்தப்பட்ட ஓர் ஆய்வு Impact of Film on Society என்ற நூலாக வெளிவந்தது. இதையும் சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகிறார்.

தனது ஆய்வுகளின் அணுகுமுறை ஒருவிதமான ஊடகச் சமூகவியல் சார்ந்தது என்று சிவத்தம்பி கூறுகிறார். மேலும், தனது நோக்கம் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றினைத் தகவல்தொடர்பியல் நோக்கில் ஆராய்வதே என்கிறார். தமிழ்த் திரைப்படத்தின் பண்புகளைத் தமிழ்ச் சமூகத்தின் அமைப்புக்கூறுகளுடன் வரன்முறையாக இணைத்து நோக்குவதே அவரது ஆய்வின் அடிப்படையாகும். அவரது சொற்களில் கூறுவதெனில், "சமூக உறுப்பமைவை ஒரு முழுமையான அமைப்பாகக் கொண்டு, தமிழ்ச் சினிமாக்கள் சுட்டும் உலகநோக்கை முழுமையான ஒன்றாகக் கொண்டு, தமிழ்ச் சமூக உறுப்பமைவுக் கூறுகள் தமிழ்ச் சினிமாவின் உறுப்பமைவில் காணப்படும் தன்மையை நோக்குதல் வேண்டும்" என்கிறார்.

தனது ஆய்வுப்பொருளாகத் தமிழ் ஜனரஞ்சகத் திரைப்படத்தையே சிவத்தம்பி எடுத்துக்கொள்கிறார் என்றபோதிலும், 'உலகத்தரமுள்ள' 'அழகியல் உச்சங்களைத் தொடுகிற' கலைப்படங்கள் தமிழில் இல்லை என்கிற ஆதங்கம் ஜனரஞ்சகத் திரைப்படத்தைப் புறந்தள்ளுகிற பலரைப்போலவே அவருக்கும் இருந்திருக்கிறது. அதே சமயம், சிங்களத்தில் கலைப்படங்களால் ஜனரஞ்சகத் திரைப்படம் இல்லாமல் போய்விட்டது என்பதையும் அக்கறையோடு பதிவுசெய்கிறார். மேலும், தமிழ்ச் சமூகத்தை ஜனநாயகப்படுத்துவதிலும் நவீனப்படுத்துவதிலும் தமிழ்த் திரைப்படம் ஆற்றியுள்ள பெரும்பங்கினை அழுத்தமாகவே குறிப்பிடுகிறார். தமிழ்நாட்டில் திரைப்படத் தொடர்பால் அரசியலில் ஊக்கம் பெற்றவர்களின் இயக்கம், தேசிய இனத் தனித்தன்மையைச் சுட்டுவதாகவும், தமிழ்ச் சமூகத்தை ஜனநாயகப்படுத்துவதாகவும், நவீனப்படுத்துவதாகவும் அமைந்தது என்பதை விரிவாக விளக்கிச்செல்கிறார்.

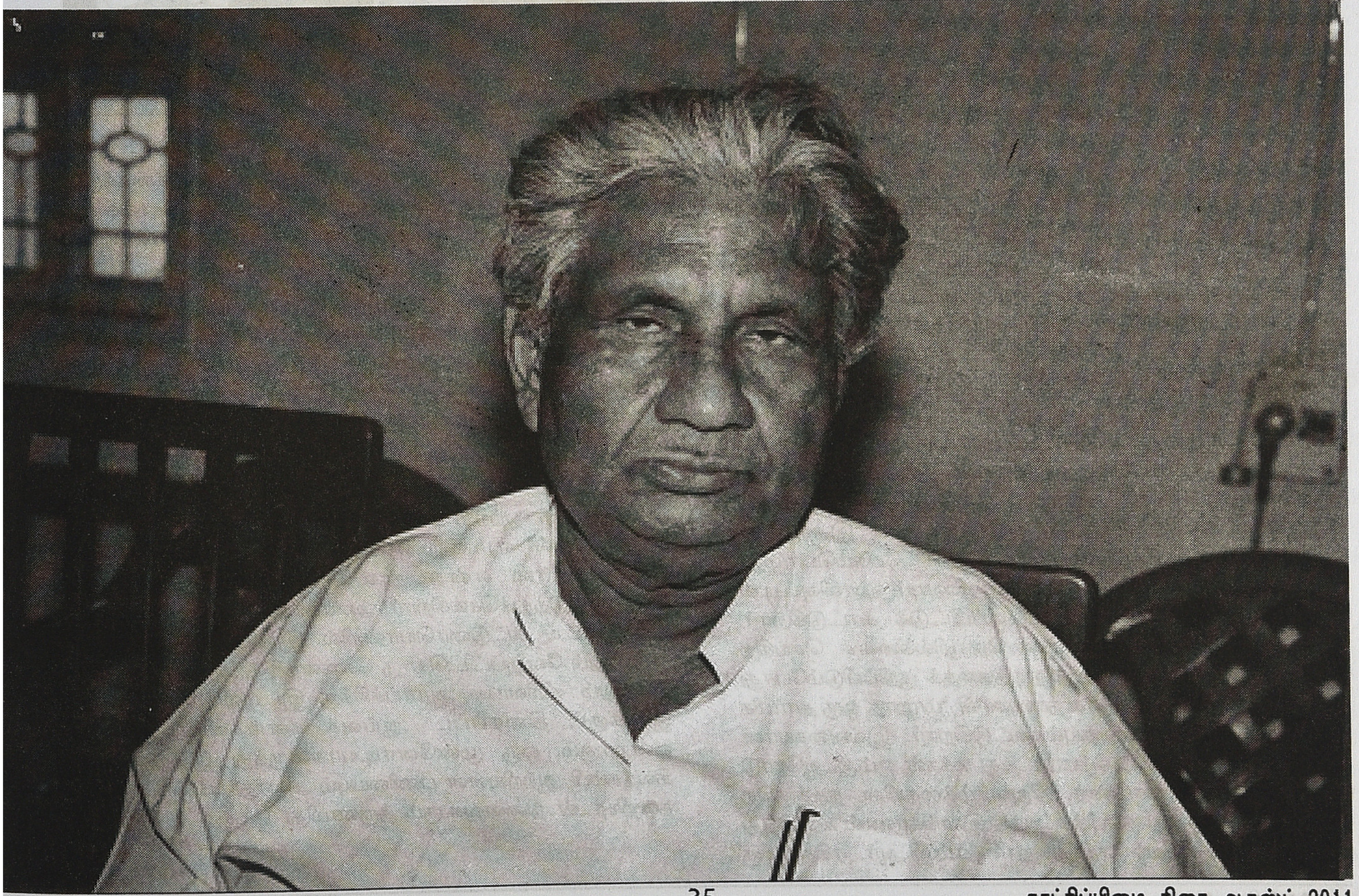
என்றபோதிலும், வேறு பல ஆய்வாளர்களும் குறிப்பிடுவதுபோல், தமிழ்த் திரைப்படம் தமிழ் நாடகத்தின் தொடர்ச்சியாக இருப்பதால் அதில் திரைப்படத்திற்கேயுரிய, காட்சியைப் பிரதானமாகக் கொண்ட திரைமொழி அழகியல்ரீதியாக வளர்ச்சிபெறவில்லை என்கிற கருத்தையும் அவர் முன்வைக்கிறார். திராவிட இயக்க எழுத்தாளர்களின் அடுக்குமொழி வசனமும், சிவாஜிகணேசனின் நடிப்புப்பாணியும், திரைப்பாடல்களும் அவர் விரும்பிய விஷயங்களாகவே இருந்தபோதிலும், திரைப்படம் கட்புல ஊடகமாகப் பரிணமிப்பதை அவை தடுத்தன என்பதே அவர் கருத்து. ஆனால், மேற்படி அடுக்குமொழி வசனங்கள் தோன்றியதன் காரணமாகத் தமிழ்ச் சமூகத்தின் எழுத்தறிவுக் குறைவை அவர் சுட்டுவது, அதாவது எழுத்தறிவு குறைந்தவர்கள் புரிந்துகொள்ள ஏதுவாகவே காட்சிப் பரிமாணமாக வேண்டியது உரையாடலாய்த் தரப்பட்டது என்று அவர் குறிப்பிடுவது பொருத்தமானதாய்த் தோன்றவில்லை.

சிவாஜியின் நடிப்பை நாடகீய நடிப்பு என்று வகைப்படுத்துகிற அதே சமயம் தமிழ்த்

திரைப்படத்தின் மூலம் தமிழர்கள் பெற்றுக் கொண்ட "உணர்வு அயற்சிகளைக் காட்சிப்படுத்திய கலைஞன்" என்று அவரை மதிப்பிடுகிறார். தமிழ்ச் சமூகஉறவுகளில் 'மோதுகை நிலை'களாக அமைந்தவற்றை சிவாஜி படங்கள் சித்திரித்தன என்றும், சிவாஜி நடித்த பாத்திரங்கள் பெரும்பாலும் இந்த மோதுகைகளின் பாடுகளையும் துன்பங்களையும் தாங்குபவையாக அமைந்தன என்றும் அவர் குறிப்பிடுகிறார். சிவாஜியின் நடிப்பு தமிழ் நாடக நடிப்பின் தொடர்ச்சியாக அமைந்த அதே சமயத்தில் பாடல்கள் குறைந்து வசனங்கள் மேலோங்கிய காலத்தில் அவரது 'சொற்சீர்மை' சார்ந்தும் சிறந்து விளங்கியது என்று அவர் கருதுகிறார். ஆனால், பாரதிராஜாவின் முதல் மரியாதைக்குப் பிறகே கேமராவின் நோக்கு என்ற விஷயத்தால் உள்வாங்கப்பட்டு அதற்குரிய நடிப்பில் சிவாஜி கவனம் செலுத்தத்தொடங்கினார் என்ற முடிவுக்கு அவர் வருவது ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்கதாய் இல்லை. திறந்தவெளி அரங்கில் பெருந்தொகையான மக்கள் பார்ப்பதற்கேற்ற நாடகீய நடிப்பே சிவாஜியின் நடிப்பு என்று சொல்வதும், தமிழ்த் திரைப்படம் தமிழ் நாடகத்தின் தொடர்ச்சியாகவே வெகுகாலம் இருந்தது, இன்னும்கூட இருந்துகொண்டிருக்கிறது என்று கொள்வதும் இன்றைய திரைப்பட ஆய்வுகளில் பிரச்சனைக்குரிய விஷயங்களாக மாறியுள்ளன. இந்தியத் திரைப்படங்களின் தமிழ்த் திரைப்படங்களின் திரைமொழியை ஆய்வுசெய்கிற அண்மைக்காலத்து ஆய்வாளர்கள் பலரும் இத்திரைமொழியின் தனித்தன்மையைச் சுட்டிக்காட்டுகிற அதே சமயத்தில் தொடக்கத்திலிருந்தே தமிழ்த் திரைப்படம் நாடகமாக அல்லாது திரைப்படமாகவே இருந்திருக்கிறது என்பதைக் குறிப்பிடுகின்றனர்.

நாடகத் தொடர்ச்சியால் தமிழ்த் திரைப்படம் பாடல்களைக் கொண்டிருக்கிறது என்று பலரையும்போலவே பேசுகின்ற சிவத்தம்பி, அதே சமயம் திரைப்பனுவல்களுக்குள் பாடல்கள் பெறும் பங்கை உணரத் தவறவில்லை. அவருடைய சொற்களில் கூறுவதெனில், கேமராவால் சித்திரித்துக்காட்ட முடியாத அல்லது சித்திரிக்கும் அளவுக்குச் செல்ல முடியாத உடல்களின் ஊடாட்ட நிலைகளைத் திரைப்பாடல்கள் எடுத்துக்கூறுகின்றன. திரைப்பட இசையைப் பெரிதும் ரசித்திருக்கும் சிவத்தம்பி, திரைப்பாடல்கள் பற்றிய அவரது கட்டுரைகளில் திரைப்பனுவல்களில் பாடல்களின் முக்கியத்துவத்தைச் சங்க இலக்கியக் கவிதைப் பனுவல்களின் வழிநின்று விளக்க முனைகிறார். இதுதொடர்பாக 1950களின் தொடக்கத்திலிருந்து செயல்பட்ட இலங்கை வானொலியின் வர்த்தக ஒலிபரப்பைப் பற்றி அவர் குறிப்பிடும் சில விஷயங்கள் முக்கியமானவை. குறிப்பாக, இலங்கை வானொலி தமிழ்ப்படங்களின் வெற்றிதோல்வியைத் தீர்மானிக்கக்கூடிய அளவிற்குப் பெரும் சக்தியாக விளங்கியதாக அவர் குறிப்பிடுவது ஆய்வுக்குரியது.

தமிழ்த் திரைப்பட ஆய்வுகளுக்கான சிவத்தம்பியின் பெரும் பங்களிப்பு என்பது திராவிட இயக்கத் திரைப்படங்கள் பற்றிப் பொதுவாகவும், எம்.ஜி.ஆர். பற்றிக் குறிப்பாகவும் அவர் எழுதியுள்ளதேயாகும். 1947இல் வேலைக்காரி வெளியாகிறபோதுதான் தமிழ்த் திரைப்படம் உண்மையில் ஒரு ஜனரஞ்சகக் கலையாகிறது என்பது அவர் கருத்து. 1950களில் தமிழ்நாடு மின்சாரமயமாகித் திரைப்படக் கொட்டகைகள் பரவலாவதும், எழுத்தறிவு விரிவுபெறுவதும் திராவிட இயக்கத்திற்குச் சாதகமாக அமைந்தன என்று அவர் குறிப்பிடுகிறார். இக்காலகட்டத்தில் தமிழ்த் திரைப்படம் ஒரு பெரும் ஜனநாயகப்படுத்துகிற, நவீனப்படுத்துகிற சக்தியாகத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் செயல்பட்டது என்கிற



கருத்தை அவர் முன்வைக்கிறார். தமிழ்த் திரைப்படம்தான் முதல்முதலில் ஒரே கூரையின்கீழ் எல்லாத் தமிழர்களும் சாதிவேறுபாடின்றி அவரவர் வாங்கும் சக்திக்கேற்ப அமர்ந்துகொண்டு ஒரே கலைநிகழ்ச்சியைப் பார்க்கும் வாய்ப்பைத் தமிழக வரலாற்றில் ஏற்படுத்தியது என்கிறார் அவர். அவருடைய வார்த்தைகளில் கூறுவதெனில், "அதிகார வரன்முறை, சமூகச் செல்வாக்கு, சமூக ஒதுக்கு, தீட்டுணர்வு ஆகியவற்றின் தொழிற்பாட்டுக்கு இடமளிக்கும் சாதிமுறையைப் பிரதானமான சமூகப் பண்பாடாகக் கொண்டிருந்த, கொண்டிருக்கும் தமிழ் மக்களிடையே இந்தத் தொழில்நுட்பம் ஒரு புதிய சமூக உறவினை ஏற்படுத்திற்று". திரைப்படத்தின் தொழில்நுட்பத்தன்மை காரணமாகவே இத்தகைய சமத்துவம் சாத்தியமானது என்று சிவத்தம்பி வாதிடும்போது அதற்கு முன்பே கம்பெனி நாடகமரபில் இது ஓரளவேனும் நடைபெற்றுவிடவில்லையா என்ற கேள்வி எழாமலில்லை.

இதன் தொடர்ச்சியாக, தமிழ்த் திரைப்படம் முந்தைய கலைகளைப்போலன்றி எல்லாத் தமிழர்களையும் பிரதிநிதித்துவம் செய்கிற ஒரு கலையாக மாறியது என்று சிவத்தம்பி வாதாடுகிறார். அதாவது, படம்பார்க்கிற அத்தனை பேருக்கும் பொதுவான, அத்தனை பேரும் விருப்பப்படுகிற நாயகனையும், நாயகியையும் தமிழ்த் திரைப்படம் காட்டத் தொடங்கியது என்கிறார் அவர். இதிலிருந்துதான் கீழ்மட்ட மக்களின் சமூகஎல்லைகளை விரிவாக்குகின்ற அரசியல் தலைவனை எடுத்துக்கொள்ளும் இடத்திற்கு இட்டுச்சென்றது தமிழ்த் திரைப்படம் என்கிறார் அவர். இங்கு, 1947க்கு முற்பட்ட தமிழ்த் திரைப்படம் இத்தகைய ஜனநாயகத்தன்மை கொண்டதாய் இருக்கவில்லை என்ற அவரது வாதம் பிரச்சனைக்குரியதாகும். என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் போன்ற ஆளுமைகள் சிலரையும், தியாகபூமி போன்ற ஒருசில படங்களையும் விதந்தோதிய போதிலும் (உண்மையில் அவரும் வேறு பலரும் கருதுவதுபோல் தியாகபூமி முதலில் வெளியானபோது அரசினால் தடைசெய்யப்படவேயில்லை) அவர் 1947ஐயே ஒரு புதிய இயக்கத்தின் தொடக்கமாகக் கருதுகிறார்.

திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தின் கருத்துப் பிரச்சாரத்திற்கான ஊடகமாகத் தமிழ்த் திரைப்படம் எவ்வாறு அமைந்தது என்பதையே அவர் விரிவாக ஆய்வுசெய்கிறார். தொடக்கக்காலத் திமுக படங்கள் முன்வைத்த சமூகவிமர்சனத்தை எம்.ஜி.ஆர். படங்கள் எப்படித் திசைமாற்றி எடுத்துச் சென்றன என்பதைப் பற்றிய அவரது கருத்துகள் முக்கியமானவை. எம்.ஜி.ஆர். படங்களில் எல்லா விவாதங்களும் நாயகனைச் சுற்றியே பின்னப்பட்டிருந்தன. எல்லாக் கருத்துகளும் எம்.ஜி.ஆர். என்ற ஆளுமையிலிருந்தே எழுவனவாகத் தனிமனிதப்படுத்தப்பட்டிருந்தன. கதையின் முரண்பாடே நாயகனைச் சுற்றிய உலகத்தின் முரண்பாடாகவும் அதன் தீர்வே அவனுடைய விடுதலையாகவும் இருந்தன. எம்.ஜி.ஆர். இத்தகைய பாத்திரங்களைத் தேர்ந்தெடுத்தது பற்றிப் பேசும்பொழுது, தெலுங்குப் படங்களில் என்.டி.ராமராவையும் ஹாலிவுட்டில் ஜேம்ஸ் டீனையும் சிவத்தம்பி ஒப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். கீழ்மட்டச் சமூகப்பிரிவினரின் தொழில்களைச் செய்கிற பாத்திரங்களை அவர் ஏற்று நடித்ததைக் குறிப்பிடும்போது இந்தப் பத்திரங்களினூடாக நாயகனின் "மாறாத ஒரு தார்மீக நடத்தை" செயல்படுவதையும் சுட்டுகிறார். இவ்வகையான சித்திரிப்புகளின் மூலம் கீழ்மட்டத்து மக்கள் எம்.ஜி.ஆரோடு இனங்கண்டுகொண்டனர், நிஜவாழ்க்கையின் நசுக்குகிற யதார்த்தத்திலிருந்து தப்பிக்க அந்த இனங்காணல் உதவியது என்றெல்லாம் அவர் எழுதுகிறார். எம்.ஜி.ஆர். ரசிகனுக்கு இவ்விதமாக அவனது வேட்கை நிறைவுபெறுகிறது. இதிலிருந்து எம்.ஜி.ஆரை வழிபடுவதும் தலைவராக உயர்த்துவதும் தோன்றுகின்றன. "எம்.ஜி.ஆர் போன்ற தலைவரால் மட்டுமே அடையக்கூடிய சமூக அரசியல் லட்சியங்களையே எல்லாப் படங்களும் தொட்டன. திரையிலும் திரைக்கு வெளியிலும் எம்.ஜி.ஆர்., தன்னை வளர்த்துக்கொண்டபோது மக்கள் தாங்கள் விரும்பிய தலைவர் எம்.ஜி.ஆரைப் போன்றவர் அல்லர், எம்.ஜி.ஆரேதான் என்று எண்ண ஆரம்பித்தார்கள்".

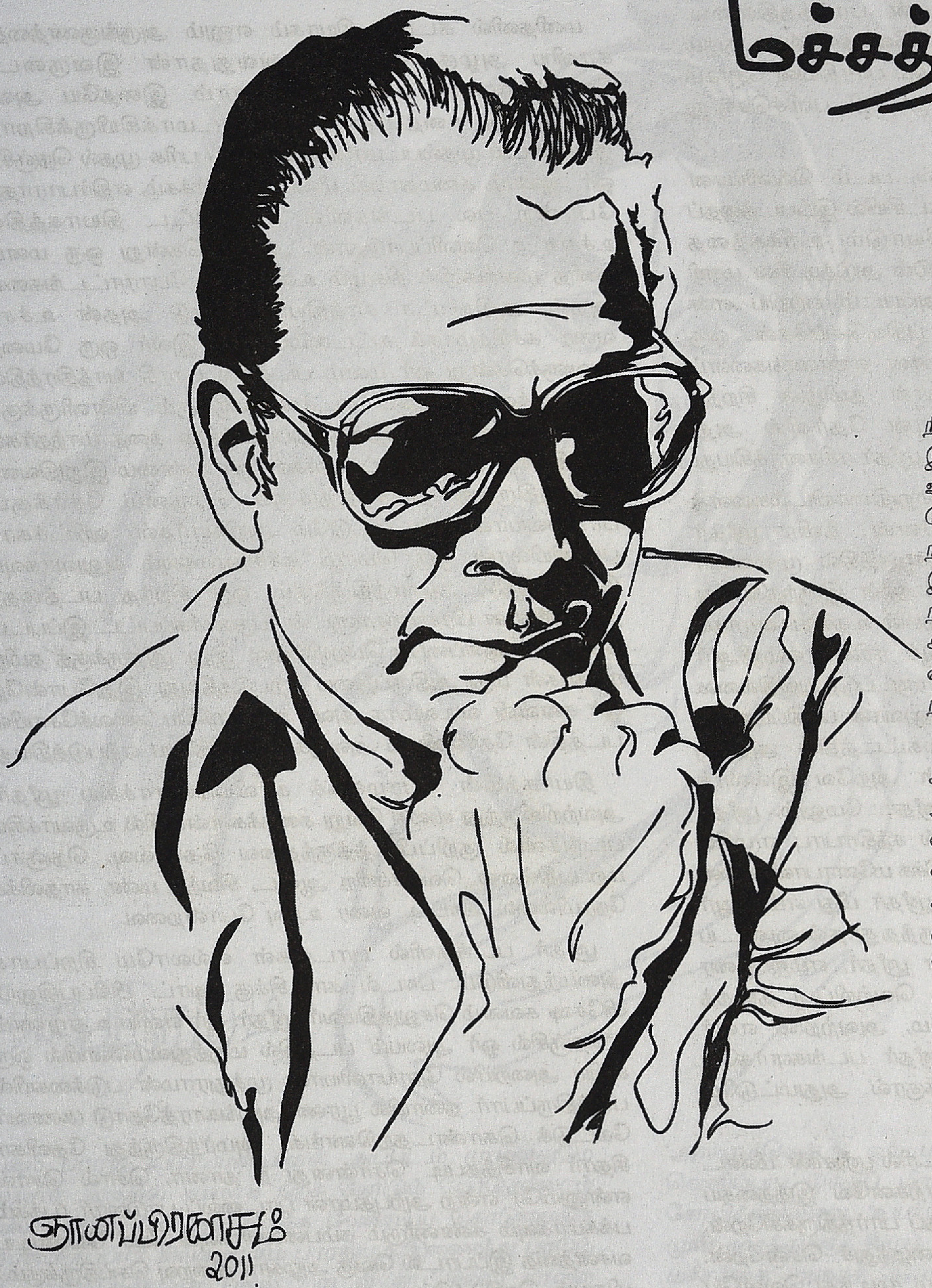
தலைமைப் பாத்திரத்தின் தனித்தன்மையை மிதமிஞ்சிக் காட்டி, படத்தில் சித்திரிக்கப்படும் பிரச்சனைகள் அந்தத் தலைமைப் பாத்திரமாகிய அதிமனிதனாலேயே தீர்க்கப்படும் இந்த விஷயம் தமிழ்த் திரைப்பட வரலாற்றின் ஒரு குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தில் தலைதூக்கி நின்றது என்பது சிவத்தம்பியின் கருத்து. அத்தலைமைப் பாத்திரத்தைச் சித்திரிக்கும் முறையில் அது கதைவட்டத்திற்கு அப்பாலும்

செல்லக்கூடியது என்பதைச் சுட்டி, நிஜ வாழ்க்கைக்கும் திரைவாழ்க்கைக்கும் இணைப்பு ஏற்படுத்துகிற வேலையைத் தமிழ்த் திரைப்படம் அக்காலகட்டத்தில் செய்தது என்கிறார் சிவத்தம்பி.

இங்குதான் திரைப்பட நாயகன் அரசியல் நாயகனாக மாறுகிறான். அடிநிலை மக்களின் அபிலாஷைகளுக்கு உருவமளிக்கிறவன் அவர்களின் முன்னேற்றத்தின் சின்னமாகிவிடுகிறான். ஆனால், இத்தகைய போக்கு 1950-70 என்கிற காலகட்டத்திலேயே நிகழ்ந்தது. சிவத்தம்பியைப் பொறுத்தவரை, அதற்கு முன்னரும் நிகழவில்லை; பின்னரும் நிகழச் சாத்தியமில்லை.

எம்.ஜி.ஆர். பற்றிய சிவத்தம்பியின் இந்தப் பார்வையைப் பின்னாளில் எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன் தன்னுடைய The Image Trap என்ற நூலில் வேறொரு திசையில் வளர்த்தெடுத்துச்செல்கிறார். அண்மையில், மாதவ் பிரசாத் தன்னுடைய கட்டுரையொன்றில் இந்தப் பிரச்சனையை முற்றிலும் வேறுபட்டதொரு கோணத்தில் அணுகியுள்ளார். இன்னும் விரிவான ஆராய்ச்சிக்கு இடமளிக்கக்கூடியதாக இருக்கும் திரைப்பட ஆய்வுக் களங்களில் இதுவும் ஒன்றாகும். ஒரு முன்னோடியாகவிருந்து இத்துறையில் சிவத்தம்பி ஆற்றியுள்ள பணியையும் அவரது பங்களிப்பையும் நன்றியுடன் நினைவுகூரும் தருணமிது.

ஓர் அழகிய மச்சத்தின் மாயம்



நீராட இருக்கிறது நதி : 6

இத்தொடரின் கட்டுரைகள் என் நினைவுகளிலிருந்து உருப்பெறுபவை. இவற்றில் இடம்பெறும் தகவல்களை உறுதிப்படுத்திக் கொள்ள நான் சற்றும் மெனக்கிடவில்லை. நினைவுகளின் நதியில் நீராடிக் களிக்கும் பரவசமே இத்தொடரின் ஆதாரம். அதேசமயம், நினைவுகள் மறதிகளில் மங்கி, கற்பனைகளில் ஒளிர்பவை என்பதை வாசகர்கள் கவனத்தில் கொள்வது நல்லது.

தமிழ் நடிகைகளில் பத்மினி, சாவித்திரி, சரோஜாதேவி, தேவிகா ஆகிய கறுப்பு வெள்ளை தேவதைகளே என்னைப் பெரிதும் கவர்ந்தவர்கள் என்பதை இத்தொடரின் கட்டுரை ஒன்றில் முன்னர் குறிப்பிட்டிருக்கிறேன். அவர்களைத் தொடர்ந்து இன்றுவரையான அந்த அழகிய மரபை அலங்கரித்தவர்கள் பாரதி, ஸ்ரீதேவி, சிம்ரன். எனினும் இதுவரையான தமிழ் நடிகைகளில் தோற்ற அழகில் என்னைப் பெரிதும் வசீகரித்தவர், பாரதி. தோற்ற அழகென்பது தன்னளவில் முழுமையாகப் பிரகாசிப்பதில்லை. துறைசார்ந்த ஞானத்தின் மெருகின்றி அது நிரந்தரமாக ஒளிர்வதில்லை.

பாரதியின் அழகும், ஆற்றலும் பூரணமாக வெளிப்பட்ட படம், 'அவளுக்கென்று ஓர் மனம்'. இயக்குனர் ஸ்ரீதரின் மிகச்சிறந்த படம். இப்படம் வெளியான காலகட்டத்தில் நான் மதுரை தியாகராசர் கல்லூரியில் படித்துக் கொண்டிருந்தேன். இப்படத்தின் சுவரொட்டிகளால் நான் அப்போது பெரிதும் ஈர்க்கப்பட்டேன். அழகிய வடிவமைப்பிலும், திரைப்படத்தின் கருத்தாக்கத்தை அழகியல் அம்சங்களுடனும் வெளிப்படுத்திய சுவரொட்டிகள். கல்லூரிக்கு சைக்கிளில் செல்லும்போதும் திரும்பும்போதும்

சி.மோகன்

வழிநெடுகிலும் இச்சுவரொட்டிகள் தம்வசம் என்னை ஈர்த்துக்கொண்டிருந்தன. அதற்கு முன்னர், உணர்ச்சிபாவமும், கருத்தாக்க வெளிப்பாடும் அரத்தமுள்ள வடிவமைப்பும், அபூர்வ எளிமையும், அபரிமிதமான அழகும் கொண்ட அத்தகைய சுவரொட்டிகளை நான் பார்த்ததில்லை. இதை எழுதிக்கொண்டிருக்கும் இவ்வேளையில் உருகும் மெழுகுவர்த்தியின் சுடரில் வெளிப்படும் பாரதியின் சோகம் கனிந்த முகம் எவ்வித பிரயாசையுமின்றி பளிச்சென்று நினைவில் பிரகாசிக்கிறது.

மதுரை சென்ட்ரல் தியேட்டரில், படம் வெளியான முதல் வாரத்தில் ஒருநாள், மாலைக்காட்சியில் இப்படத்தைப் பார்த்தேன். மிகுந்த நெகிழ்ச்சியோடும் உறக்கத்தை அண்டவிடாத அலைக்கழிப்புகளோடும் அடுத்த சில மணி நேரங்கள் கடந்தன. நள்ளிரவில், அப்படம் பற்றிய என் மனவோட்டங்களை ஒரு தாளில் பதிவுசெய்தேன். ஒரு படைப்புடனான என் உறவை, சுயமான எண்ணங்களைப் பதிவு செய்த முதல் நிகழ்வு இதுதான். தமிழின் சிறந்த படங்களில் ஒன்றாக, இன்றும் என் தேர்வில் அது இடம்பெறும். இப்படம்தான் என்னை ஸ்ரீதர் ரசிகனாக்கியது.

அதன்பிறகு, ஸ்ரீதர் படங்களின் மறுதிரையிடல்களைத் தவறாமல் பார்க்கத் தொடங்கினேன். தீவிர ஸ்ரீதர் ரசிகனானேன். மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்தில் முனைவர் பட்டத்துக்கான ஆய்வு மாணவனாக நான் இருந்தபோது, கவிஞர் கலாப்ரியா தாவரவியல் துறையில் உதவியாளராகப் பணிபுரிந்தார். அவர் தீவிர எம்ஜிஆர் ரசிகர். எம்ஜிஆர் ரசிகர்கள் ஸ்ரீதரை அவ்வளவாகப் பொருட்படுத்துவதில்லை. தமிழ்த் திரையில் திராவிட இயக்கம் வலுவான பாதிப்புகளை நிகழ்த்திக் கொண்டிருந்த அக்காலகட்டத்தில் அதற்கு வெளியிலிருந்து, அதன் பாதிப்புகள் அறவே இல்லாத தனிபாணியில் படங்களெடுத்தவர் ஸ்ரீதர். மேலும், ஸ்ரீதர் நடத்திய 'பிலிமாலயா' பத்திரிக்கையில் சந்திரபாபு எழுதிய தொடரில் அவர் எம்ஜிஆரின் திரையாதிக்க மனோபாவங்களை எழுதிவந்ததால், அதற்கு இடமளித்த ஸ்ரீதர் மீது எம்ஜிஆர் ரசிகர்களுக்கு கசப்பும் சேர்ந்திருந்தது.தன்னுடைய திரைவாழ்வின் இறுதிக்காலத்தில்தான் ஸ்ரீதர், எம்ஜிஆரை நாயகனாக்கி 'உரிமைக்குரல்' என்ற வெற்றிப்படத்தைத் தந்தார். ஸ்ரீதர் படங்கள் எல்லாமே, அவற்றில் எவர் நடித்திருந்தாலும், அடிப்படையில் ஸ்ரீதர் படங்களாகவே இருக்கும். ஒரே விதிவிலக்கு 'உரிமைக்குரல்'. அதுமட்டுமே எம்ஜிஆர் படமாக எடுக்கப்பட்டது.

அப்போது, மதுரை ஜெகதா தியேட்டரில் ஸ்ரீதரின் 'மீண்ட சொர்க்கம்' போடப்பட்டது. நான் ஏற்கனவே இத்தகைய மறுதிரையிடல்கள் மூலம் அப்படத்தைப் பார்த்திருக்கிறேன். கலாப்ரியாவை இப்படம் பார்க்க அழைத்துச் சென்றேன். நாங்கள் பார்த்தது மதியக்காட்சி. படம் முடிந்து வெளியே வந்தபோது, மிகுந்த பரவசமும் நெகிழ்ச்சியும் அடைந்திருந்த கலாப்ரியா, 'அப்படியே அடுத்த காட்சிக்கு டிக்கெட் எடுக்கலாமா' என்று கேட்டார்.

ஸ்ரீதரின் வருகை தமிழ்த் திரையுலகில் ஒரு விசேஷ நிகழ்வு. சினிமா மொழி பற்றிய அறிதலும் பிரக்ஞையும் கொண்டிருந்த முதல் தமிழ்ப்பட இயக்குனர் இவர்தான் என்று தோன்றுகிறது. இது ஓர் அனுமானம்தான். எனினும் இந்த அனுமானம் சரியாகத் தானிருக்கும் என்பதில் எனக்கு சந்தேகமில்லை. சமூக குடும்ப வாழ்வில் மனித உறவுகளுக்கிடையே நிகழும் மனப்போராட்டங்களை சினிமா மொழியில் வெளிப்படுத்தும் கலைப் பிரயாசைகளே இவருடைய படங்கள். இயல்பான உரையாடல்கள், காட்சிகளில் உள்ளுறைந்திருக்கும் உணர்வுகளை நுட்பமாகவும் ஆழ்ந்தும் தீர்க்கமாகவும் வெளிப்படுத்துவதற்கான கேமரா கோணங்கள், கட்டுக்கோப்பான திரைக்கதை, காட்சியைக் கட்டமைக்கும் ஷாட்களின் நேர்த்தி என சினிமா மொழியில் தன் விசேஷ அடையாளங்களைப் பதித்தவர்.

மனிதனில் சுடரும் தியாகம் எனும் அருங்குணத்தைக் காவிய அழகுடன் போற்றுவதுதான் இவருடைய பெரும்பாலான படங்களின் சாரம். இதையே அவர் வெவ்வேறு கதைப்புலங்களில் படமாக்கியிருக்கிறார். இவருடைய முதல்படமான கல்யாணப் பரிசு முதல் நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம், சுமைதாங்கி, மீண்ட சொர்க்கம், எதிர்பாராதது போன்ற பல படங்களில் சுடர்விட்ட தியாகத்தின் உச்சபட்ச வெளிப்பாடுதான் 'அவளுக்கென்று ஒரு மனம்'. மனித மனங்களில் நிகழும் உணர்ச்சிப் போராட்டங்களை, அதன் அதிகபட்ச சாத்தியங்களோடு அதன் உச்சம் வரை கச்சிதமாகக் கட்டமைப்பதில் இவர் ஒரு மேதை. அவளுக்கென்று ஓர் மனம் படத்தில் பாரதி பாத்திரத்தின் நடவடிக்கைகளுக்கும் நடத்தைகளுக்கும் பின்னிருக்கும் உண்மையான காரணத்தை அப்படத்தின் கதை மாந்தர்கள் இறுதிவரை அறிய மாட்டார்கள். ஓர் உண்மை இறுதிவரை மறைந்திருந்து தியாகத்துக்குப் பெருமை சேர்க்கும். பார்வையாளர்கள் மட்டுமே அறிவார்கள். ஹிட்ச்காக் பாணியிலான ஒரு மொழி, கச்சிதமாகவும் வலுவாகவும் இப்படத்தில் அமைந்திருக்கும். ஒரு சிறந்த படத்தைத் தருவதற்கான பிரயாசைகளுடன் உருவாக்கப்பட்ட இப்படம், போதிய கவனிப்பைப் பெறவில்லை. இது, ஸ்ரீதருக்குத் தமிழ் ரசிகர்கள் மீது அதிருப்தியை ஏற்படுத்தியது. இதுபோன்றே, ஓர் கனவின் வடிவமாக அவர் உருவாக்கிய 'கலைக்கோயில்' படத்தின் தோல்வியும் அவருக்கு விரக்தியை ஏற்படுத்தியது.

தியாகத்தின் பேரழகைக் காவியங்களாக்கிய ஸ்ரீதர், அவற்றிலிருந்து விலகி வேறு கதைக்களன்களில் உருவாக்கிய படங்களில் குறிப்பிடத்தகுந்தவை தேனிலவு, நெஞ்சம் மறப்பதில்லை, வெண்ணிற ஆடை, சிவந்த மண், காதலிக்க நேரமில்லை, ஊட்டி வரை உறவு போன்றவை.

ஸ்ரீதர் படங்களில் பாடல்கள் எல்லாமே சிறப்பாக அமைந்துவிடும். பாடல் காட்சிக்கு ஷாட் பிரிப்பதிலும் விசேஷ கவனம் செலுத்தியவர் ஸ்ரீதர். ஓர் எளிய உதாரணம் : 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' படத்தில் மருத்துவமனையில் ஒரு சிறிய அறையில் நோயாளியான முத்துராமன் படுக்கையில் படுத்திருப்பார். தரையில் பூரண அலங்காரத்தோடு (கணவர் கேட்டுக் கொண்டதற்கிணங்க) அமர்ந்திருந்து தேவிகா சிதார் வாசித்தபடி 'சொன்னது நீ தானா, சொல் சொல் என்னுயிரே' என்ற அற்புதமான பாடலைப் பாடுவார். (பக்கம் பக்கமாகவும் கண்ணீரும் கம்பலையாகவும் பேச வேண்டிய வசனத்தை இப்பாடல் வெகு அழகாக நிறைவு செய்திருக்கும்.) மிகவும் நெகிழ்ச்சியான ஒரு தருணம் இப்பாடல் காட்சி. ஒரு சிறிய அறையில் நிகழும் இப்பாடல் காட்சிக்கு அவர் ஷாட் வைத்திருக்கும் விதங்கள் அபாரமாக அமைந்திருக்கும்.

'அவளுக்கென்று ஓர் மனம்' படம்தான் பாரதியின் உச்சம். ஒயிலும், ஒய்யாரமும், பாந்தமும், உடல் கச்சிதமும் (திரைவாழ்வின் இறுதிவரை இவர் பேணியிருந்த உடல் கச்சிதம் ஒரு விந்தைதான்) ஒருங்கிணைந்த அழகு அவருடையது. 'அவளுக்கென்று ஓர் மனம்' படத்துக்கு முன்பாகவே, அவர் அறிமுகமான, சிவாஜியின் 125ஆவது படமான 'உயர்ந்த மனிதன்' மூலம் என்னை ஆகர்சித்திருந்தார். அப்படத்தில் சிவகுமாரின் ஜோடியாக பாரதி அறிமுகமானார். சிவகுமார் அறிமுகமான படமும் இதுதான். மாசற்ற பூரண அழகு தேவதையாக அப்படத்தில் அவர் பரிமளித்தார். சிவகுமாரை

விடவும் பாரதி உயரமென்பதால் அப்படம் முழுவதுமே சிவகுமார் அருகில் சமமாக நிற்க நேரிடும் போதெல்லாம் காலைச் சற்றே மடித்து இருக்க வேண்டிய கொடுமைக்கு ஆளாகியிருப்பார். சிவகுமாரும் பாரதியும் இணைந்து பாடும் 'என் கேள்விக்கென்ன பதில்' பாடல் காட்சியில் காலை லேசா மடித்து மடித்து ஆடவேண்டிய பரிதாபத்தைப் பார்க்க இப்போதும் சங்கடமாகத்தான் இருக்கிறது. அப்படத்தில் பாரதி, கழுத்தோடு ஒட்டிய ஒரு புதுவித ப்ளவுஸ் போட்டிருப்பார். முன்கழுத்தின் மையப்பகுதிக்குக் கீழாக டைமண்ட் வடிவிலான ஒரு வெளி அதில் விடப்பட்டிருக்கும். இந்த டைமண்ட் வெளியின் கீழ் முக்கோணப் பகுதியில் சேலையின் முந்தானை ஓடியிருக்க, மேல் முக்கோணப் பகுதியில் ஓர் அழகிய மச்சம் அம்சமாக அமைந்திருக்கும். செருக்கோடும் கர்வத்தோடும் இருக்கும் அம்மச்சத்தால் வசீகரிக்கப்பட்டு கேமராவும் அடிக்கடி அதை நோக்கிப் பாய்ந்து கொண்டிருக்கும். நானும் அந்த மச்சத்தில் சொக்கிப் போயிருந்தேன்.

பாரதி மீது நான் கொண்டிருந்த மையலால் அவர் நடித்த எந்தவொரு படத்தையும் பார்க்கத் தவறியதில்லை. 'அவளுக்கென்று ஓர் மனம்' படத்தின் அதியற்புதமான வெளிப்பாட்டுக்குப் பிறகு, அவர் தமிழில் அவ்வளவாக சோபிக்கவில்லை. 'உயர்ந்த மனிதன்' படத்தில் பாரதியின் முன் கழுத்துக்குக் கீழும் மார்புக்கு மேலுமாக இருந்த அந்த மச்சத்தை, அதைத் தொடர்ந்து நான் பார்த்த அவருடைய ஒவ்வொரு படத்திலும் தேடித் தேடி சலித்துப் போனேன். பெரும் ஏமாற்றமாக இருந்தது. அந்த மச்சம் மறைந்த மாயத்தை அப்போது என்னால் உடனடியாகப் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. அந்த மச்சம் ஓர் ஒப்பனைக் கலைஞனின் அபாரமான கலை விளையாட்டென்பது பின்னர்தான் புரிந்தது. இதே மச்சம் கொஞ்சம் சின்னதாகவும் சற்றே மங்கலாகவும் கவன ஈர்ப்பின்றி 'அவளுக்கென்று ஓர் மனம்' படத்தில் அமைந்து விட்டிருந்தது.

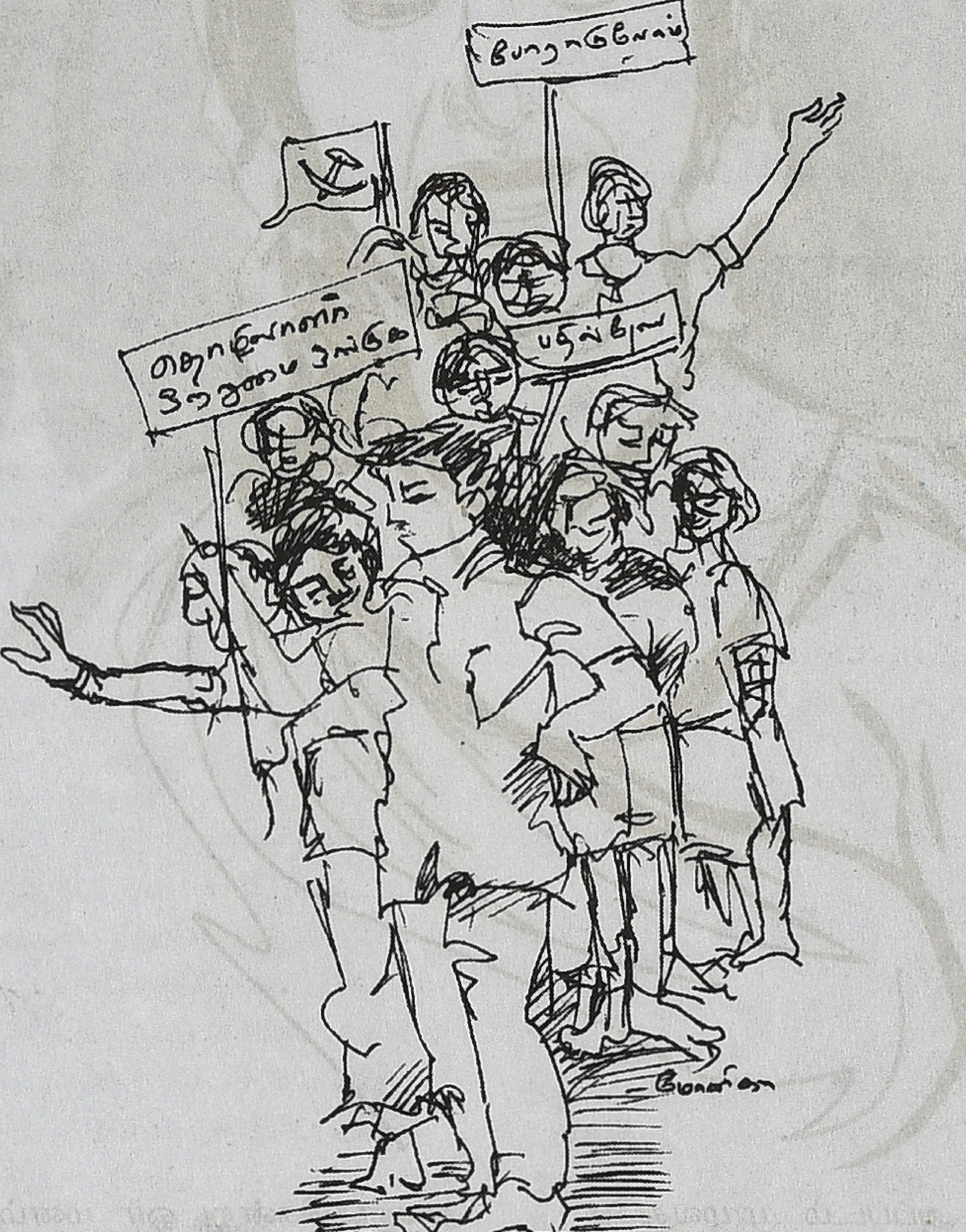
பாரதியின் பேரழகு அவரை இந்திப் படவுலகுக்கு இட்டுச் சென்றது. இந்தியில் சில காலம் பிரகாசித்தார். இன்றுவரை என் மனதில் ஓர் அழகிய மாய மச்சமாக பாரதி இருந்து கொண்டிருக்கிறார்.

தோழர் ஏ.எஸ்கே. அய்யங்கார்! அந்தக்கால ஜீவா, பி. ராமமூர்த்தி, சீனிவாசராவ் போன்ற தியாகத் தலைவர்கள் வரிசையிலுள்ள கம்யூனிஸ்ட் தலைவர்களில் ஒருவர்! தொழிற்சங்கவாதி, துறைமுகத் தொழிலாளர் சங்கத் தலைவர், பிராட்வேயில் அலுவலகம். அந்த அலுவலகத்திலேயே அவர் தங்கியிருந்தார். என்னுடன் நட்புடன் இருந்த தலைவர்களில் அவரும் ஒருவர். அடிக்கடி அவரைச் சந்தித்துப் பேசிக் கொண்டிருப்பேன்

. அவர் சினிமாவே பார்த்திராதவர். சினிமாத்துறையினர் பற்றி எதுவுமறியமாட்டார். ஆனால் நர்ங்கள் சந்திக்கும் போதெல்லாம் சினிமாவைப் பற்றியும், சினிமாத் துறையினர் பற்றியும் பேசிக்கொண்டிருப்போம்.

எங்கள் யூனியனுக்கு சினிமாக்காரர்களிடமிருந்து ஏதாவது நன்கொடை வாங்கித்தரக் கூடாதா என்று அடிக்கடி என்னைக் கேட்டுக் கொண்டே இருப்பார்.

காரணம், தேர்தல் சமயங்களில் தோழர் ஜீவா அல்லது தோழர் பி. ராமமூர்த்தி இவர்களில் யாரையாவது ஒருவரை அல்லது அவர் ஒருநாள், இவர் ஒரு நாள் என்று ஒரு டாக்ஸியில் அழைத்துக் கொண்டு சினிமாக்காரர்களிடம் நன்கொடை வசூலிக்கச் செல்வேன்.



நாகிரெட்டி, எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜி கணேசன், எம்.ஆர். ராதா, டி.கே. சண்முகம், சகஸ்ரநாமம், முக்தா சீனிவாசன் போன்ற ஓரளவு அரசியல் தெரிந்த, முற்போக்கு சிந்தனை கொண்டவர்களிடம் மட்டுமே சொல்வோம். 5 ஆயிரம் 10 ஆயிரம் என்று நன்கொடை தருவார்கள் யாரிடமும் முன்கூட்டியே சொல்லிக் கொண்டு செல்ல மாட்டோம். நாங்கள் போனால் யாரும் இல்லை என்று சொல்லி மறுத்ததும் இல்லை. இரண்டு, மூன்று நாட்களில் 40, 50 ஆயிரம் வசூலித்து விடுவோம்.

அந்தத் தலைவர்களின் எளிமையான வாழ்க்கை முறை, அவர்களின் அறிவார்ந்த செயல்கள், பிரச்சாரத்தின் வலிமை, அவர்களுக்கு மக்களிடமிருந்த செல்வாக்கு இவைகளெல்லாம் சேர்ந்து அவர்களை அனைத்து சினிமாக்காரர்களும் பெரிதும் மதிப்பார்கள். அவர்கள் முன்பாக, அவர்களுக்கு சமமாக உட்காரக்கூட மாட்டார்கள்.

இதையெல்லாம் அறிந்து வைத்திருந்ததால் தான் ஏ.எஸ்கே. அய்யங்கார் என்னிடம் அப்படியொரு கோரிக்கையை வைத்தார் என்பதும் எனக்குத் தெரியும்.

'அமரன்', 'சீவலப்பேரி பாண்டி', 'கோவில்பட்டி வீரலட்சுமி' படங்களை டைரக்ட் பண்ணிய ராஜேஸ்வரின் தந்தை நாகர்கோவில் நாகராஜன் 1958ல் 'அவன் அமரன்' என்ற படத்தை தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார்.

K.R. ராமசாமி, ராஜசுலோசனா ஆகியோர் பிரதான பாத்திரங்களில் நடித்துக் கொண்டிருந்தனர். வீணை S. பாலச்சந்தர் டைரக்ட் செய்தார். கேமரா, நிமாய் கோஷ்.

தயாரிப்பாளர் நாகராஜனுடன் எனக்கு நல்ல நட்பு. நாகராஜனும் முற்போக்கு சிந்தனை கொண்டவர். படத்தின் கதையும் அவரது மனப்போக்குக்கு இசைந்ததாகவே அமைந்திருந்தது. திரைக்கதை விவாதங்களிலும் நான் கலந்து கொள்வேன்.

தினசரி எனக்கு என்ன வேலை இருந்தாலும் மாலையில் இரண்டு மூன்று மணிநேரம் அவருடனேதான் நான் இருப்பேன். நல்ல நகைச்சுவையாக பேசுவதில் மன்னன். கள்ளங்கபடமில்லாமல் குலுங்கக் குலுங்கச் சிரிப்பார். மற்றவர்களையும் சிரிக்க வைப்பார்.

படப்பிடிப்பு எவ்வித சிக்கலுமில்லாமல் நடந்து கொண்டிருந்தது. படத்தில் மில் ஸ்டிரைக் காரணமாக கம்யூனிஸ்ட் கட்சியினரின் ஊர்வலம் ஒன்று நடைபெறுவதாகவும், அதில் K.R. ராமசாமியும், ராஜசுலோசனாவும் கலந்து கொள்ள வேண்டுமென்றும், அதை ஸ்டுடியோவுக்குள் நடத்தலாமா, வெளியில் எங்காவது நடத்தலாமா என்ற விவாதம் நடந்து கொண்டிருந்தது. டைரக்டரும், கேமராமேனும் வெளியில் எங்காவது நடத்தலாமென்று அபிப்ராயப்பட்டனர். வெளியில் நடத்தினால் பொதுமக்கள் தொந்திரவு, அதற்கு போலீஸ் பந்தோபஸ்து இதற்கெல்லாம் ஏற்பாடு செய்ய வேண்டும். மில்தொழிலாளர்களின் ஊர்வலம் என்பதால் 1000 பேராவது வேண்டும். ஆயிரம் பேருக்கும் சீருடை வேண்டும். கம்யூனிஸ்ட் கொடிகள் வேண்டும்.

கூட்டத்துக்கு ஏற்பாடு செய்யும் ஏஜெண்டுகளை தருவிக்க ஆள் அனுப்பினார் நாகராஜன். எனக்கு அப்போது சட்டென்று ஞாபகத்துக்கு வந்தார் தோழர் ஏ.எஸ்கே. அய்யங்கார். உடனே நாகராஜனிடம் ஏஜெண்டுக்கு ஆள் அனுப்புவதை நிறுத்துமாறு நான் வேண்டிக் கொண்டேன். ஒருநாள் எனக்கு அவகாசம் கொடுங்கள். நாளை மாலை நான் உங்களை சந்திக்கிறேன் என்றேன். என்னை அவர் புரியாமல் பார்த்தார். 1000 பேருக்கான யுனிபார்ம் கொடிகளுக்கான செலவுகளைக் குறைப்பதற்கு எனக்கொரு எண்ணம் உள்ளது. அதுபற்றி நாளை சொல்கிறேன் என்றேன். ஆட்கள் வேண்டுமல்லவா? அதற்கு ஏற்பாடு செய்ய வேண்டாமா? என்றார். அதற்கும்தான் என்றேன் நான். இந்த பேச்சு நடந்தது இரவு 9 மணிக்கு.

மறுநாள் காலை 8 மணிக்கெல்லாம் நான் துறைமுகத் தொழிலாளர் சங்க அலுவலகத்தில் இருந்தேன். ஏ.எஸ்கே.

என்னை வியப்பாகப் பார்த்தார். என்ன தோழரே காலங்கார்த்தாலேயே இங்கே? என்றார்.

ஒரு படத்தில் 1000 தொழிலாளர்கள் ஊர்வலமொன்று கட்சிக்கொடிகளுடன் தேவைப்படுகிறது. அதற்கு உங்கள் துறைமுகத் தொழிலாளர்களை நீங்கள் ஏற்பாடு செய்ய முடியுமானால் அவர்களுக்கு டிபன், சாப்பாட்டுக்கு நான் ஏற்பாடு செய்கிறேன். அவர்களுக்கான ஒரு நாள் ஊதியம் உங்கள் யூனியனுக்கு அப்படியே நான் வாங்கிக் கொடுத்து விடுகிறேன் என்றேன். எவ்வளவு கிடைக்கும் என்றார். அது எனக்குத் தெரியாது. சினிமா உலகத்தில் ஒரு துணை நடிகருக்கு ஒரு நாளைக்கு எவ்வளவு ஊதியமோ அதை அப்படியே வாங்கித்தருகிறேன் என்றேன்.

அந்த யூனியனுக்கு தங்கச்சாமி என்பவர் செயலாளராக இருந்தார், அவரும் அங்குதான் தங்கியிருந்தார். உடனே அவரை அழைத்து இருவரும் 5 நிமிடம் ஆலோசனை நடத்தினார்கள். ஆட்கள், கொடிகள் அனைத்திற்கும் நாங்கள் பொறுப்பு. தேதியை மட்டும் கேட்டு கொண்டுவந்து சொல்லுங்கள் என்றார்கள்.

மறுநாள் மாலையில் வருவதாகச் சொல்லியிருந்த

அவன் அமரன்

மின்னல்

நான் காலை 10 மணிக்கெல்லாம் நாகராஜன் ஆபிஸில் இருந்தேன். நாகராஜனிடம் விபரங்கள் சொன்னதும் பெரும் மகிழ்ச்சியடைந்தார். நமது வேலையும் முடியும், கம்யூனிஸ்ட் யூனியனுக்கு பெரிதாக உதவியதாக ஒரு பேரும் கிடைக்கும். இது ஒரு நல்ல ஏற்பாடு. மிக்க நன்றி என்றார்.

டைரக்டரிடம் கேட்டு தேதி முடிவு செய்யப்பட்டது. யூனியனிடம் சொல்லி அனைத்து ஏற்பாடுகளும் ரெடி. பீச் அருகிலுள்ள யுத்த நினைவுச்சின்னம் அருகிலிருந்து ஊர்வலம் புறப்பட்டு ஆர்ச்பாலம் வழியாக நீச்சல் குளம் வரை என்று தூரம் நிர்ணயிக்கப்பட்டது. அனைத்து தொழிலாளர்களும் காக்கி யூனிபார்முடன் செங்கொடிகள் கையிலேந்தி ஊர்வலத்துக்கு ரெடியானார்கள். யூனியன் செயலாளர் தங்கசாமி ஏற்பாடுகளனைத்தையும் மேற்பார்வை செய்து ஒழுங்குபடுத்தினார்.

நடிகர்கள் கே.ஆர். ராமசாமி, ராஜசுலோசனா ஆகியோருக்கான சீன்களுடன் ஊர்வலம் படமாக்கப்பட்டது. காலை 10 மணிக்கு ஆரம்பிக்கப்பட்ட படப்பிடிப்பு மாலை 4 மணிக்குத்தான் முடிவடைந்தது. அனைத்து தொழிலாளர்களுக்கும் டிபன், காபி, சாப்பாடு வழங்கப்பட்டன. சினிமா நடிகர்களை நேரில் பார்க்க ஒரு சந்தர்ப்பம், நாமே சினிமாவிலும் தெரியப்போகிறோம் என்பதில் தொழிலாளர்களுக்கு ஒரு மகிழ்ச்சி.

தொழிலாளர்களுக்கான ஊதியம் மொத்தமாக அன்று மாலைக்குள் தோழர் ஏ.எஸ்.கே. அய்யங்காரிடம் கொடுத்துவிட்டேன். மிக்க மகிழ்ச்சியில் அவர் என்னைப் பார்த்து தோழரே, நான் உங்களை கிண்டல் பண்ணுவதற்காகத்தான் உதவி, உதவி என்று கேட்டு நச்சரித்தேன். உண்மையிலேயே உங்களது முயற்சியை பாராட்டுகிறேன். மிக்க நன்றி! என்றார். தயாரிப்பாளர் நாகராஜனையும் அழைத்துவந்து அவருக்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தேன்.

அன்றைய காலகட்டத்தில் துணை நடிகர்களுக்கான யூனியன் உருவாகியிருக்கவில்லை. இப்போதெல்லாம் நானே படம் எடுத்தால்கூட எனது ஆபீஸில் பணிபுரியும் யாரையாவதோ, அல்லது எனது நண்பர்கள் எவரையுமே அந்தப்படத்தில் எந்தக் காட்சியிலும் நடிக்க வைத்துவிட முடியாது. அந்த அளவுக்கு யூனியனில் கட்டுப்பாடு உண்டு.

அந்த காலத்தில் ராஜகுமாரி தியேட்டரில் 100 நாட்கள் ஓடிய 'ரோஜுலு மாராயி' என்ற தெலுங்கு படத்திலும், நியூ எல்பின்ஸ்டன் தியேட்டரில் 100 நாட்கள் ஓடிய 'துலாபாரம்' மலையாளப்படத்திலும் காட்டப்பட்ட கம்யூனிஸ்ட் கட்சியின் ஊர்வலங்களுக்கு ஈடாக அமைந்திருந்தது அவன் அமரன் படத்தில் வந்த அந்த ஊர்வலம்!

அந்தப்படம் ரிலிஸானபின் நாகராஜனை நான் சந்திக்கும் சூழ்நிலை வரவில்லை. சுமார் 40 ஆண்டுகளுக்குப்பின் 1995 அல்லது 1996ல் மவுண்ட்ரோடு V.G.P. ஷோரூம் அருகில் நாங்கள் இருவரும் சந்தித்துக் கொண்டோம். அவர்தான் என்னை அடையாளம் கண்டு அழைத்தார். என்னைப் பற்றி ஓரளவு தெரிந்து வைத்திருந்தார். அவர் இன்சூரன்ஸ் பிசினஸ் செய்வதாகவும், அவர் மகன் ராஜேஸ்வர் சினிமாத்துறையில் டைரக்டராக இருப்பதாகவும், அவர் டைரக்ட் பண்ணிய படங்கள் பற்றியும் விபரங்கள் சொன்னார்.

கம்யூனிஸ்ட் தலைவர்களில் தோழர் ஜீவா என்னிடம் மிகுந்த நட்புக் கொண்டிருந்தார். என் வீட்டிற்கு வந்து பலமுறை சாப்பிட்டிருக்கிறார். அவரை அழைத்துக் கொண்டு அவ்வப்போது சினிமாவுக்கும் போவதுண்டு. அவரது சகோதரரின் மகன் மோகன் காந்திராமன். டைரக்டர் ப. நீலகண்டனிடம் அஸிஸ்டண்ட் டைரக்டராக இருந்தார். மோகன் காந்திராமனைப் பார்க்க என்னை அழைத்துக் கொண்டுதான் செல்வார். அப்போது அவரது வீடு மந்தை வெளியில் இருந்தது. நாங்களிருவரும் பஸ்ஸில் தான் பயணம் செய்வோம்.

பின்னர் மோகன் காந்திராமன் டைரக்டராக உயர்ந்து சில படங்கள் டைரக்ட் பண்ணினார். பெப்ஸி யூனியனுக்கு தலைவராகவும் சில காலம் இருந்தார்.

நான் ஜனசக்தியில் பணியாற்றிய காலத்தில் அங்கு உதவி ஆசிரியராக இருந்தவர்களில் ஒருவர்தான் சோலை! இன்றைக்கு பிரபல அரசியல் விமர்சகர். மற்றொரு மறக்க முடியாத தோழர் ஐ.மாயாண்டி பாரதி, சுந்தர போராட்டத் தியாகி. மதுரைக்காரர், 94 வயதை எட்டியுள்ள அவர் இன்னும் மதுரையில் பல போராட்டங்களை நடத்திக் கொண்டிருக்கிறார். அவரது குடும்பமும் எனது குடும்பமும் அருகருகே இருந்தது. எல்லா மாதர் சங்க ஊர்வலங்களிலும், போராட்டங்களிலும் அவரது மனைவியும், என் மனைவியும் தவறாது கலந்து கொள்வார்கள். மறக்க முடியாத 'ஜனசக்தி கால அனுபவங்கள்!

இளையராஜாவின் இசையும் இசையின் அரசியலும்

இரா.ப்ரபாகர்

70களின் சமூகப் பொருளாதார அரசியல் பின்புலத்தில் இளையராஜாவின் இசைப்பங்களிப்பு இருவிதங்களில் எதிர்கொள்ளப்படுகிறது. அவரது இசையை உள்முகமாகப் பரிசீலித்து அவரை ஒரு மேதையாக அடையாளம் காண்பவர்கள் ஒருபுறம். அவர்களுக்கு இளையராஜா ஒரு காலம் தந்த கலைஞன். அவரின் பாடல்களைத்தவிர அவருடைய தனிப்பட்ட விருப்புவெறுப்புகள் பற்றிய எந்தக் கருத்தும் இல்லாதவர்கள். இளையராஜா அவர்களுக்கு இசைஞானியாகவும், இசைக்கடவுளாகவும் தோன்றுபவர். அவரைப்பற்றிய எந்த விமரிசனத்தையும் சகித்துக் கொள்ள இயலாதவர்கள். அவர்களுக்கு இசையென்பதே ராஜாவில் தொடங்கி ராஜாவில் முடிந்துவிடக்கூடியது.

இளையராஜா மேதை என்பது சரிதான். ஆனால் ஒரு இசையமைப்பாளனாக, தமிழனாக, ஒரு தலித்தாக, ஒரு மனிதனாக அவர் பெறுமிடமென்ன? அவர் தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொள்வதில் காணப்படும் முரண்களை எப்படி அர்த்தப்படுத்திக் கொள்வது? கலை, கலை உருவாக்கம், படைப்பாற்றல் பற்றிய இளையராஜாவின் கருத்தோட்டங்கள் யாவை? என்பனபோன்ற எண்ணற்ற கேள்விகளோடு அவரை நெருங்குபவர்கள் இன்னொருசாரார். எழுத்தாளர்களிடமும் விஞ்ஞானிகளிடமும் நடிகர்களிடமும் மேற்கண்ட கேள்விகளைக் கேட்கமுடியுமென்றால் அதே கேள்வியை ஒரு இசைக்கலைஞனிடமும் கேட்கமுடியும் என்பதுதான் அவர்கள் தரப்பு நியாயம்.

தமிழ்மக்கள் இளையராஜாவை ஒரு மேதையாக அடையாளம் காண்பதனாலேயே படைப்பு, படைப்பாக்கம், கலை, மேதமை பற்றிய அவரின் கருத்துக்கள் மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. அதிலும் கலை, கலைஞன் போன்ற பதங்கள் மேட்டுக்குடியினரோடு மட்டுமே

தொடர்புடையவைகளாக ஊகிக்கப்படும் ஒரு சாதிய சமூகத்தில், உழைக்கும் வர்க்கத்திலிருந்து உயரே போன இளையராஜாவின் கருத்துக்கள் அரசியல் முக்கியத்துவம் பெறுவதில் ஆச்சரியமொன்றுமில்லை. பொதுவாகவே நுண்கலைகளைக் கற்றுக்கொள்ள இளம்பிராயமே உகந்தது என்பது பொதுவான கருத்து. அதிலும் குறிப்பாக இசைக்கலை விற்பன்னர்கள் பலரும் இளம்பருவத்தில் கற்றுக்கொள்ளத் தொடங்கியவர்களே. அதிலும் குடும்பத்திலேயே அதற்கான சூழல் இருப்பது மிகவும் பொருத்தமாக அமையும். இதைத்தான் சாதிய சமூகம் 'ரத்தத்திலேயே இசை இருக்கிறது' என்கிறது. இசை என்கிற இடத்தில் கணக்கு, சமையல், திருட்டு என்று எதையும் இட்டு நிரப்பிக்கொள்ளலாம். நாட்டுப்புற இசையைப்போலவே மேற்கத்திய இசை நோக்கிய தேடுதலும் சிறுவயதிலிருந்தே இளையராஜாவிடம் முளைவிட்டிருந்தது. அவரின் குடும்பத்தினர் அப்போது கிறித்தவ மதத்தின் உறுப்பினர்களாக இருந்தனர். மேற்கத்திய செவ்வியல் இசை அடிப்படையில் அமைந்த பல கிறித்தவப்பாடல்களைக் கேட்டுவளர்ந்த அவருக்கு அவ்வடிவத்தைப் புரிந்துகொள்ள வாய்ப்பாக இருந்தது தேவாலய நிகழ்ச்சிகள்.(ஷாஜி: இளையராஜா: நேற்றும் இன்றும்) என்ற இசைவிமர்சகர் ஷாஜியின் கருத்து இளையராஜாவால் எங்கும் முன்மொழியப்படவில்லை. அவருடைய கிறித்தவப்பின்னணி பற்றி வாய்மொழியாக சிலர் கூறியிருப்பினும், இளையராஜா மற்றும் அவருடைய சகோதரர்களின் எழுத்துக்கள், பேச்சுக்கள், பேட்டிகள் எதிலும் அதுபற்றிய பதிவுகள் இல்லை. தன்னுடைய சாதி அடையாளத்தைப் போலவே தன்னுடைய கிறித்தவ அடையாளத்தையும் அவர் புறக்கணிக்கவே விரும்பினார் என்று கொள்ளலாம். ஆனால் இசை விமர்சகர் ஷாஜி கூறுவதைப்போன்று மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையை தேவாலயங்களில் கேட்டு வளர்ந்தார் என்பதும் பொருத்தமானதல்ல. பண்ணைப்புரம் போன்ற சிறிய கிராம தேவாலயங்களில் சேர்ந்து பாடுவதற்கான வாய்ப்புகள் உண்டேதவிர, மேற்கத்திய செவ்வியல் இசைக்கான சூழல் இருப்பதற்கான வாய்ப்புகள் தமிழகத்திலிருக்கும் எந்த கிராமத் தேவாலயங்களிலும் இல்லை என்று உறுதியாகக் கூறமுடியும்.

மற்ற இசையமைப்பாளர் போல் நானும் ஒரு இசையமைப்பாளன் என்று நான் நினைக்கவில்லை. Music Creator என்ற அளவில் நான் சிந்திப்பதுமில்லை. ஒரு வகையில் நான் music director இல்லை என்று கூறுவேன்.

நான் தேடிச் செல்லவேண்டிய தேவை இல்லை. அது வந்து கொண்டே இருக்கிறது. நான் ஒரு நாளில் உருவாக்கும் இசையை உலகில் வேறு யாரும் உருவாக்க எவ்வளவு காலம் எடுக்கும் என்று தெரியவில்லை. நீங்கள் வேறு கலைஞர்களிடம் இதையே செய்யச் சொல்லி ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். எனது இசை தானாக வந்துகொண்டே இருக்கிறது.

இசை ஒரு மின்சாரம்போல் என்னுள் பாய்ந்து கொண்டேயிருக்கிறது. எந்த இடத்தில் அது நிறுத்தப்படுகிறதோ அங்கே வெளிச்சம் தோன்றுகிறது.

சில இசை உருவாக்கங்களை, படைப்புகளைச் செய்துவிட்டு பின்பு நிதானமாக அறியும்போது இதைச் செய்தது நான்தானா என்று தோன்றுகிறது. இதைப் படைத்தது நானில்லையோ என்று தோன்றுகிறது. இது அடிக்கடி ஏற்படுவதுண்டு. இந்தப் பிறவியில் மட்டுமே உருவான ஒன்றாகவும் இது தோன்றவில்லை. இது என்னுடையது இல்லையோ, இதை என்னால் சிந்திக்க முடியுமா என்று தோன்றுவதுண்டு. நான் படித்தவன் இல்லை. முறையாகச் சங்கீதம் கற்றவனும் இல்லை. எனக்குள் இருப்பது என்னிலிருந்து மாறுபட்ட ஒன்றாகத் தோன்றுகிறது. (பிரேம் ரமேஷ்: இளையராஜா: இசையின் தத்துவமும் அழகியலும்: 1998) என்கிறார். இந்திய மரபில் மேற்காணும் இளையராஜாவின் கருத்து சனாதனமானதுதான். இந்திய செவ்வியல் இசைமரபில் இறைவனின் அனுக்கிரகமாக இசையைப் பார்ப்பதற்கு மாறான எந்தப்பதிவும் எந்த ஒரு பிரபல இசைக்கலைஞராலும் பதிவு செய்யப்படவில்லை.

இளையராஜாவும் தன் படைப்பின் ஊற்றுக்கண்ணாக வேறுகாரணங்களைக் கூற முற்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் அவ்விஷயத்தில் எளிமையானவராக இருந்தார் என்பதைவிட ஏமாற்றமளிப்பவராகவே இருந்தார். தான் நம்புவது மிகப்பழமையானதென்று அறிந்திருந்தாலும் அதை அப்படியே கூறிவிடுகிற நேர்மையாகவும் அதைக் கொள்ள முடியும். அத்தகைய அமானுஷ்யங்களின் மீதான நம்பிக்கை அவருக்கு இளம்வயது முதலே இருப்பதாகத் தோன்றுகிறது.

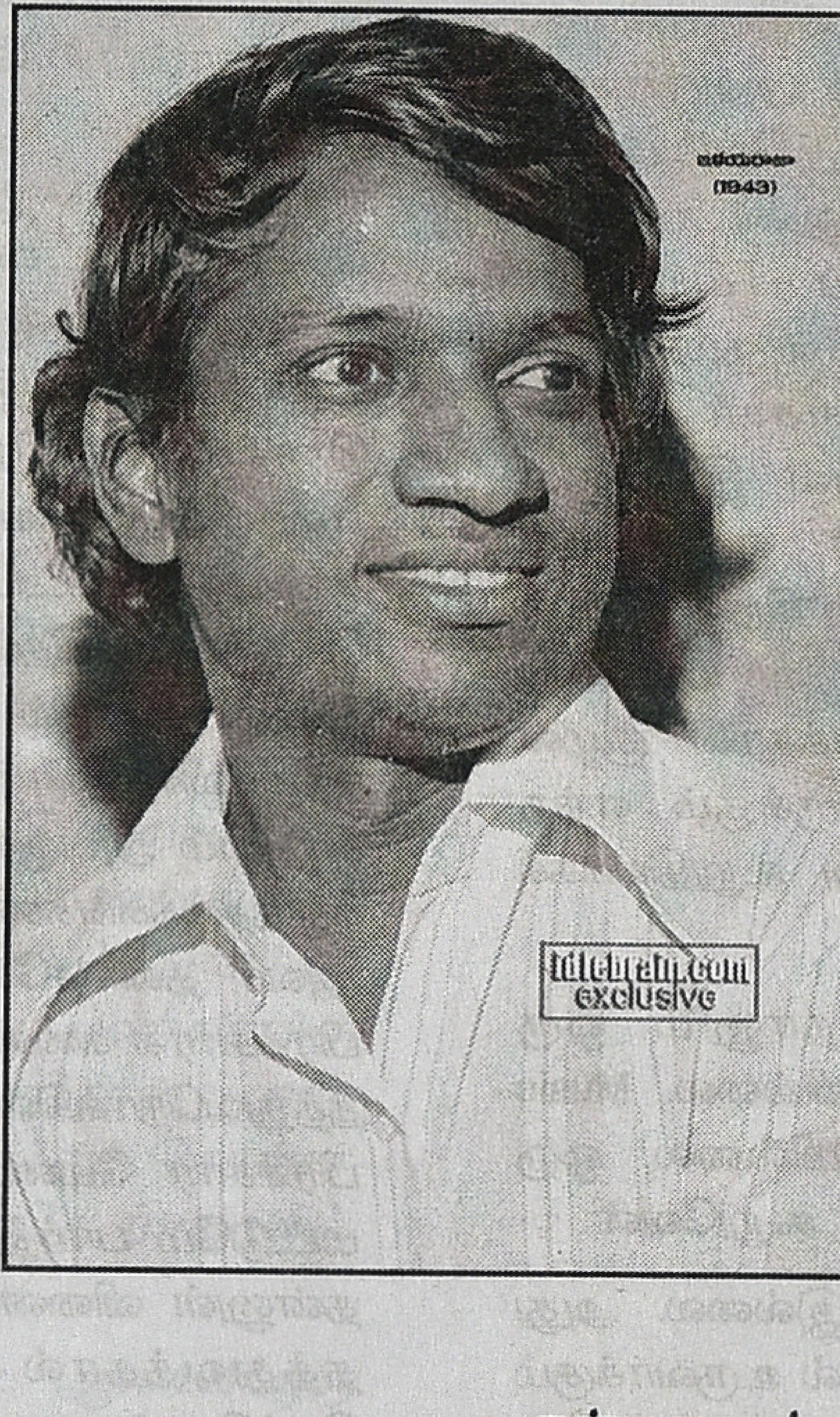
அவருடைய தந்தை ஜோதிடத்தில் நம்பிக்கை உள்ளவர். 'அப்பாவுக்கு ஜோதிடம் தெரியும். என் பிறந்த நேரத்தைக் கணித்த அப்பா, அம்மாவிடம் "இவன் நம் வீட்டில் முக்கியமானவன். இவனால் சீரும் சிறப்புமாய் வருவதையெல்லாம் பார்த்து சந்தோசம் அனுபவித்த பிறகுதான் நீ போவாய்" என்று கூறியிருக்கிறார். அப்பா சொன்னதில் உள்ள 'உள்அர்த்தம்' அம்மாவை பாதிக்கச் செய்துவிட்டது. "நீங்க என்ன சொல்றீங்க?" என்று பதட்டத்துடன் கேட்டிருக்கிறார். பதிலுக்கு அப்பா. "எல்லாம் இவன் ஜாதகத்தைக் கணித்த பிறகே சொல்கிறேன். இவனுக்கு 9வயது வரும்போது நான் போய்விடுவேன்" என்று சொல்லியிருக்கிறார். அப்பா அவர் சொன்னது போலவே என் 9வது வயதில் (1952ம் வருஷம் ஏப்ரல் 10ம்தேதி) காலமாகி விட்டார். அப்போது நான் நாலாவது படித்துக் கொண்டிருந்தேன். (வரலாற்றுச் சுவடுகள்: திரைப்பட வரலாறு: திரையிசையில் திருப்பம் உண்டாக்கிய இளையராஜா) ராஜாவின் வார்த்தைகளில் நினைவுகூறப்படும் மேற்கண்ட சம்பவம் அவருக்கு விதி, பிறவி, பிறவிப்பலன் ஆகிய வைதீக கருத்தாக்கங்களில் ஒரு பிடிப்பை ஏற்படுத்தியிருக்கலாம். அவர் தன் சகோதரர் பாவலருடன் இடதுசாரி அரசியல் பிரச்சாரக் கலைஞராக மாறிய பின்னரும் கூட அவருடைய தத்துவநோக்கில் எவ்வித மாறுதலும் ஏற்படவில்லை. அந்த பிரச்சார மேடைகளை தன் கலைப்பயிற்சிக்கான களனாக மட்டுமே பார்த்தாரேயல்லாமல், கம்யூனிச சித்தாந்தங்களை தன்னுள் வினைபுரிய அனுமதித்தாரில்லை. பொதுவுடைமைத் தத்துவத்தால் ஈர்க்கப்பட்ட ஒரு சம்பவமும் அவர் பேச்சிலும் எழுத்திலும் இல்லை என்பதைச் சொல்லாமல் இருக்கமுடியாது. அப்படி எந்தச் செய்தியையும் இடதுசாரி இயக்கத்திடமிருந்து இளையராஜா எடுத்துக்கொள்ளவில்லை என்பதற்கு அவர் தரப்பு நியாயங்கள் இருக்கக்கூடும்.

இளையராஜா தன் இசையின் நோக்கத்தைப் பற்றியும் பெரிதாகப் பேசவில்லை. ஒரு முறை ரிஷிமூலம் என்ற திரைப்படத்தின் பாடல் உருவாக்கத்தின்போது, நேரமிது நேரமிது என்ற பாடலை கவிஞர், இயக்குநருடன் சேர்ந்து உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கிறார். அப்போது பிரான்ஸ் நாட்டைச்சார்ந்த பெண்மணி அந்த அறையைக் கடக்க நேர்கையில் இந்த மெட்டைக் கேட்டு அப்படியே நின்றுவிடுகிறார். தனக்காக அதை மீண்டும் ஒருமுறை பாடமுடியுமாவென்று கேட்டு, இளையராஜா பாட அவர் கண்களிலிருந்து கண்ணீர் வடிகிறது. தன் இசையின் உச்சபட்ச வெற்றியாக இதை ராஜா கருதுவதாகவே தோன்றுகிறது. சமீபத்தில் (2011 மார்ச்) அழகர்சாமியின்

குதிரை என்ற திரைப்படத்தின் இசை வெளியீட்டு விழாவில் இந்தப்படத்தின் பாடல்களைக் கேட்டு நீங்கள் ஒருசொட்டுக் கண்ணீர் விடவில்லையென்றால் நான் இசையமைப்பதையே நிறுத்தி விடுகிறேன் என்று பேட்டியளித்திருந்தார். ஆக இசை என்பது அமைதியளிப்பது, மனதை வருடுவது, ஆழமான உணர்வுகளை மீட்டி மனதைக் கசியவைப்பது ஆகிய பாரம்பரியமான அர்த்தங்களை இளையராஜாவால் தாண்டிவிட முயலவில்லை.

இறைவனை எண்ணுதலும் ஆன்ம விடுதலையுமே இசையின் நோக்கங்களாகக் கற்பிதம் செய்யப்படும் தேசத்தில் ஆன்மவிடுதலை, உள்ளொளியைத் தரிசித்தல் என்பதான கலை இலக்கிய நோக்கங்கள் நவீன காலத்தின்/ சமூகத்தின் எந்த சவாலையும் சந்திக்கத் திராணியுடையவை அல்ல. அதிலும் வெகுமக்கள் ஊடகமான திரைப்பட இசையில் பங்களிக்கும் ஒருவர் இத்தகைய கருத்தோட்டங்களை பரவலாக்குவது இந்தியச்சூழலில் மட்டுமே சாத்தியம்.

இசையின் நோக்கம் ஆன்மவிடுதலை எனும்போது, அது அமைதிக்குலைவுக்கு எதிரானதாகவும், அதனால் அது எல்லாவித சமூகமாற்றங்களுக்கும் எதிரானதாகவும் ஆகிவிடுகிறது. ஏனெனில் அமைதியைக் குலைக்கும் எதிர்க்குரல்களிலிருந்தே சமூக மாற்றங்களுக்கான முன்னுரைகள் எழுதப்படுகின்றன.



இந்திய சினிமா இசையின் அடிப்படைக் கட்டமைப்பானது(structre) எந்த இந்திய இசைக்கலைஞரின் கற்பனையிலிருந்தும் உருவானதல்லவென்று கூறமுடியும். பாடுவதற்கு பக்கவாத்தியம்(accompaniment) என்ற இந்தியமரபு, பாடலுக்கான இசைச்சோடனை(arrangement) என்பதாக மாற்றம் பெற்ற பிறகுதான் இந்திய திரையிசை தன் அடுத்தகட்ட பரிணாமத்தை அடைந்தது எனலாம். இந்த இசைச்சோடனை என்பது மேற்கத்திய பாப், ராக் மற்றும் மேற்கத்திய செவ்வியல் இசைக்கூறுகளால் ஆனதே. மேற்கத்திய பாப், ராக் இசை வடிவங்கள், சமூக நிறுவனங்களான அரசு, சட்டம், குடும்பம் ஆகியவற்றைக் கேள்விக்குளாக்கின. போர் எதிர்ப்பு, உலக சமாதானம், சுற்றுச்சூழல் பாதுகாப்பு ஆகிய பல்வேறு தளங்களில் இயங்கின. ராக் இசைக்கலைஞர்கள் மாற்று(alternate) மற்றும் எதிர்(anti) தளங்களில் செயல்பட்டனர். ஆனால் இந்திய வெகுசன இசைக்கலைஞர்கள் இளையராஜா உட்பட, பாலைவன மணலுக்குள் தலையைமட்டும் நுழைத்துக்கொண்டு தான் பாதுகாப்பாக இருப்பதாக உணரும் தீக்கோழியைப் போல, ஆன்மீகத்திற்குள் தலையை விட்டுக்கொண்டு தங்கள் குற்ற உணர்ச்சியைப் போக்கிக் கொள்ள முனைகிறார்கள். இந்தக் குற்ற உணர்வு என்பது அவர்களின் தெளிவற்ற நோக்குநிலையிலிருந்தே உருவாகிறது. அதாவது தாங்கள் மிகைத்தன்மை, பகட்டு, அபத்தக் காதல், பாலியல் கிளர்ச்சி ஆகிய அசட்டு உணர்ச்சித் தூண்டல், காலம் கடந்த காலாவதியான பாரம்பரிய மதிப்பீடுகளை தாங்கிப்பிடித்தல் ஆகியவற்றோடு சமரசம் செய்து பணிபுரிய வேண்டிய நடைமுறைச் சூழல், அவர்களுக்கு தீராத குற்றவுணர்வை ஏற்படுத்துகிறது. அதிலிருந்து அவர்களைத் தற்காப்பது போலியான ஆன்மீகமே. இதற்கு விதிவிலக்கானவர்களே இல்லை. இத்தகைய குற்ற உணர்ச்சியை, தான் ஈடுபட்டுள்ள கலை பற்றிய திருப்தியின்மையை ஒரு கலைஞன் மனதில் நிலைகொள்ளச் செய்வது இந்தியாவின் மரபான சிந்தனைதான்.

உலகெங்கிலும் இசைக்கலைஞர்கள் தங்களின் படைப்புக்கான உந்துதலை வெவ்வேறான வழிமுறைகளில் பெறுகிறார்கள். இயற்கையிலிருந்தும், தியானத்திலிருந்தும், சமூக இயக்கங்களிலிருந்தும், போதையின் உச்சத்திலும் இப்படி வெவ்வேறான நிலைகளிலிருந்தும் படைப்பின் மூலத்தைப் பிடித்துக் கொள்ளமுடியும் எனும்போது, சமூகத்தின் அடித்தளத்திலிருந்து எழுந்து வந்த கலைஞனான இளையராஜா தன் படைப்பு உத்வேகத்தை பிறவிசார்ந்ததாகவும், கர்மபலனாகவும் உபதேசிக்கத் தொடங்குகிறார். சில இசை உருவாக்கங்களை, படைப்புகளைச் செய்துவிட்டு பின்பு நிதானமாக அறியும் போது இதைச் செய்தது நான்தானா என்று தோன்றுகிறது. இதைப் படைத்தது நானில்லையோ என்று தோன்றுகிறது. இது அடிக்கடி ஏற்படுவதுண்டு. இந்தப் பிறவியில் மட்டுமே உருவான ஒன்றாகவும் இது தோன்றவில்லை. இது என்னுடையது இல்லையோ, இதை என்னால் சிந்திக்க முடியுமா என்று தோன்றுவதுண்டு. நான் படித்தவன் இல்லை. முறையாகச் சங்கீதம் கற்றவனும் இல்லை. எனக்குள் இருப்பது என்னிலிருந்து மாறுபட்ட ஒன்றாகத் தோன்றுகிறது என்ற இந்த உபதேசம் ஒரு பெரும் மக்கள்திரளுக்கு தவறான அல்லது மிகையான செய்தி ஒன்றையும் தெரிவித்துச் செல்கிறது. இதையே அமார்க்ஸ் போன்ற விமர்சகர்கள் இளையராஜாவின் இசை சனாதனத்தை அசைத்தது என்பதைவிட இசைத்தது என்பதே பொருத்தமாக இருக்கும் என்கின்றனர்.

கலை இலக்கியப் படைப்புகளை அணுகுவதில் படைப்பைத் தனித்துப் பார்த்தால் போதும் என்பதும், படைப்புக்கும் படைப்பாளிக்கும் அவன் வாழ்வனுபவங்களுக்குமான உறவையும் உள்ளடக்கியதான விமர்சனமே சரியானதென்னும் கருத்தும் உண்டு. இசை விமர்சகர் ஷாஜி இந்தப்புள்ளியை விவாதத்திற்கானதாக்குகிறார்; 'பொதுவான கலை விமரிசன மரபில் இரண்டு தரப்புகள் உள்ளன. ஒருவரின் கலைப்படைப்பை விமர்சிக்கும்போது கலைக்கு அப்பாற்பட்ட அவருடைய தனிப்பட்ட வாழ்க்கையை பொருட்படுத்தத் தேவையில்லை என்பதுதான் ஒன்று. ஒரு கலைஞனின் வாழ்க்கை வழியாக அவனது கலையை, இசையை சென்றடைய முயல்வது தான் இன்னொன்று. Art without heart is futile அதாவது நல்லதோர் இதயம் வெளிப்படாத கலை வீண்போகும் என்பதுதான் இந்த விமரிசன மரபின் சாரம். நல்ல உள்ளத்திலிருந்தே நல்ல கலையும் வருகிறது என்ற அந்த தரப்பைத்தான் என் இசைவிமரிசன எழுத்து வழியாக நானும் முன்வைக்க முயல்கிறேன். தாஸ்தாயெவ்ஸ்கி சொன்னதைப் போல, 'சிறந்த கலை இவ்வுலகத்தை பாதுகாக்கக்கூடும்'.

லட்சக்கணக்கான நசுக்கப்பட்ட ஏழை மக்கள் ஒருவேளை உணவுக்காக போராடிக்கொண்டிருக்கையில், ஐம்பது லட்சம் மதிப்புள்ள தங்கப்பாதத்தை கோவில் பிரதிஷ்டைகளுக்கு அணிவிப்பதால் நீங்கள் சிறந்த மனிதர் ஆகிவிடுவீர்களா? லட்சக்கணக்கான பணத்தைக் கொண்டு 12 கோபுரங்கள் இருக்கும் ஒரு கோவிலுக்கு 13ஆவது கோபுரம் ஒன்றைக் கட்டுவதன் மூலம் நம் சமூகத்தைப் பீடித்திருக்கும் பிரச்னைகள்

தீர்ந்துவிடுமா? அல்லது திருவாசகம், ரமணமாலை போன்ற பக்திப்பாடல்களை கேட்டுக்கொண்டிருப்பது பசியும், வறுமையும் தீர உதவுமா?" (ஷாஜி: இளையராஜா: நேற்றும் இன்றும்: உயிர்மை ஜனவரி 2010) ஷாஜி எழுப்புகின்ற விவாதம் மேலோட்டமாக நியாயம் தொனிப்பதாகத் தோன்றினாலும், இளையராஜா போன்ற முதல் தலைமுறைக் கலைஞனை வீழ்த்துவதற்கு மிக எளிமையான வழிமுறையாக இது அமையக்கூடும்.

ஒரு படைப்பு ஒரு படைப்பாளியால் என்னவாக முன்மொழியப்படுகிறது என்பதைவிட, அது வாசகனால்/சுவைஞனால் எவ்வாறு அர்த்தப்படுத்தப் படுகிறது என்பதே பின்நவீனச் சூழலில் முக்கியத்துவம் உடையதாகிறது. அதிலும், இசை ஒரு பூடகமான கலையாக விளங்குகிறது. கலைகளிலேயே மிகவும் அரூபமான கலையாகக் கருதப்படுகிறது. ஆகவே இசையை இசையாக விளங்கிக் கொள்வதை கூட, மிகவும் தற்சார்பான(subjective) விஷயம்தான். உதாரணமாக சொர்க்கமே என்றாலும் அது நம்மூரப் போலவருமா? என்ற பாடலை கல்லூரிக் காலங்களில் அதன் துள்ளலான தாளக்கட்டிற்காகவும், இளையராஜாவின் தனித்துவமான குரலுக்காகவும் ரசித்துக் கிடந்தேன். ஒரு நண்பர் அதேபாடலை அதில் கையாளப்பட்டுள்ள கர்நாடக ராகத்திற்காக அதை மணிக்கணக்கில் பேசத்தலைப்பட்டார். கர்நாடக சங்கீதப் பயிற்சி இல்லையென்றால் அவருக்கு அது பாடலாகக்கூட தோன்றியிராமல் போயிருக்கலாம்.

நல்ல உள்ளத்திலிருந்தே நல்ல கலை வருகிறது என்ற ஷாஜியின் வாதம் மிகவும் தட்டையானது. உலகமுழுமைக்குமே இதற்கு எதிரான உதாரணங்கள் மிகுதியும் உண்டு. உலகையே சிரிக்கவைத்த சார்லி சாப்ளினின் படங்கள், நகைச்சுவை அம்சம் தவிர்த்தும் கூட, அவர் கையாண்ட கருப்பொருட்களுக்காகவும், திரைமொழியை கலாப்பூர்வமாகப் பயன்படுத்தியமைக்காகவும் மதிக்கப்படுபவை. ஆனால் அவர் ஒரு கொடுமைக்காரத் தந்தையாக இருந்தார் என்பதை வைத்துக்கொண்டுதான் அவர் படங்களை விமரிசிக்க வேண்டுமா? மனித நேயத்தை தன் படங்களின் மையமாகக் கொள்ளும் இயக்குநர்கள் சிலர் தன் உதவி இயக்குநர்களுக்கு மதிய உணவாக கடலைமிட்டாய் வாங்கிக் கொடுப்பதனால் தேசியவிருதை திரும்ப வாங்கிவிடலாமா? தமிழ்த் திரையுலகில் தன் உதவி இயக்குநர்களுக்கு நேர்மையாக ஊதியம் வழங்கும் நல்லவர்களில் ஒருவர் என்பதால் இயக்குநர் ஷங்கரின் சமூகவிரோத திரைப்படங்களைக் கலையாக கருத வேண்டுமா?

ஏன் இசை உலகிலும் கூட இத்தகைய உதாரணங்கள் உண்டு. தன்னுடைய ஏழாவது வயதில் முழு சிம்பனி எழுதிய இளம் மேதை மொசார்ட், கேளிக்கைப் பிரியர். மதுபானம் அருந்துவதிலும், தூஷணமாகப் பேசுவதிலும் பெருவிருப்பம் உடையவர். ஆக, அவருடைய சிம்பனிகள் ஒலிக்கும் போது அவருடைய வசைச்சொற்களையும் இணைத்துக் கொள்ளவேண்டுமா? செவ்வியல் இசையில் விற்பன்னரான மிகச் சிக்கலான ஹார்மனிக் கோர்வைகளை குரலிசைக்காக எழுதியவராக மதிக்கப்படுகிறார். ஆனால் தந்திரமாக தனக்கு நெருங்கிய நால்வரை கொலை செய்திருப்பார் என்பதான நம்பகமான ஊகம் உண்டு. ஒரு கொலைகாரனின் கைகள் எழுதிய இசைக்குறிப்புகளைக் கிழித்தெறிய வேண்டுமா?

(தொடரும்)

முன்னணிப் படங்களும் பின்னணிக் கதைகளும்

பெரு. துளசிபழனிவேல்

ஏவி.எம். நிறுவனம் இரட்டை இயக்குனர்களான கிருஷ்ணன் பஞ்சுவை பங்குதாரர்களாகக் கொண்டு தயாரித்த படம் 'மாமியார் மெச்சிய மருமகள். இந்தப்படம் மராத்தி மொழியில் 'கங்கத் கோடே நாலே' என்ற பெயரில் 1956 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்து வெற்றிபெற்றது. ராஜா பராஞ்சபே என்ற இயக்குனர் படத்தை இயக்கியிருந்தார். அதேபடம் தமிழில் 'மாமியார் மெச்சிய மருமகள்' என்ற பெயரில் தயாரிக்கப்பட்டு 1959 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்தது. இந்தப்படம் எதிர்பார்த்த அளவிற்கு வெற்றி பெறவில்லை. இதனால் மிகுந்த அதிர்ச்சிக்குள்ளானவர் திரு. ஏவி.எம். சரவணன் அவர்கள்தான். காரணம் இன்று ஏவி.எம். நிறுவனத்தின் அதிபராக விளங்கிக் கொண்டிருக்கும் அவர் தனது பள்ளியிறுதியாண்டுப் படிப்பை முடித்துவிட்டு திரையுலகத்திற்குள் காலடி வைத்தது இந்தப்படத்திலிருந்துதான். அவர் தயாரிப்பு நிர்வாகியாகப் பொறுப்பேற்றுக் கொண்டு பணியாற்றியதும் இதன்மூலமாகத் தான். அப்படி பணியாற்றத் தொடங்கிய முதல்படமே அவருக்கு தோல்வியென்றால் அவருக்கு எவ்வளவு அதிர்ச்சியாக இருக்கும்? இந்தப்படத்தில் எஸ்.எஸ். ராஜேந்திரன், எம்.என்.ராஜம், ஜி.வரலட்சுமி, தாம்பரம் லலிதா ஆகியோர் நடித்திருந்தனர். கலைப்பித்தன் கதை வசனத்தை எழுதியிருந்தார். மாருதிராவ் ஒளிப்பதிவு. பாடல்களை உடுமலை நாராயணகவி, ராஜகோபால் ஆகியோர் எழுதியிருந்தனர். ஆர். சுதர்சனம் இசையமைத்திருந்தார்.

இத்தனை சிறப்புகள் இருந்தும் இந்தப்படம் வெற்றிபெறாமல் போனதேன்?

இதுபற்றி அந்தப்படத்தின் தோல்விக்கான காரணத்தையும் ஒரு புத்தகத்தில் குறிப்பிட்டு எழுதியிருந்தார் திரு. ஏவி.எம் சரவணன்.

" படம் வெற்றி பெறாததற்கு காரணம் சரியான கலைஞர்களைப் போடாததே என்று எனக்குத் தோன்றியது. எஸ்.எஸ். ஆர் சந்தேகமில்லாமல் ஒரு மிகச்சிறந்த நடிகர்தான். 'தை பிறந்தால் வழி பிறக்கும்' திரைப்படத்தில் குணச்சித்திர பாத்திரத்தில் கதாநாயகனாக மிகவும் அருமையாக நடித்தவர். பராசக்தி படத்திலும் ஹெவிஃபர்மார்மென்ஸ் தந்தவர். 'மாமியார் மெச்சிய மருமகள்' படத்திலும் அவர் நன்றாகத்தான் நடித்திருந்தார். ஆனால் காமெடி ரோலுக்கு அவர் பொருந்தவேயில்லை என்பது என் கருத்து. அவரைப் போலத்தான் நடிகை எம்.என்.ராஜமும். ரத்தக்கண்ணீர் போன்ற படங்களில் ஹெவியாக அற்புதமாக நடித்தவர். லைட் ரோலுக்கு சரிப்பட்டு வரவில்லை. மராத்திய மொழியில் அது வெற்றிப்படம். நாங்களெல்லாம் பார்த்து ரசித்தோம். பின் ஏன் தமிழில் போகவில்லை என்றால் நான் மேலே சொன்னவைதான் முதல் காரணம் என்பது என் உறுதியான நம்பிக்கை. இன்னொரு காரணம் அந்தப் படத்தின் பாடல்கள் எல்லாமே கிளாசிகல். படமோ நகைச்சுவைப் படம். லைட்டர் வெயிட்டில் எடுக்கப்பட்டது. அதில் எப்படி கிளாசிகல் சாங்க்ஸ் ஒத்துப்போகும். மேலே பறக்கும் ஜாக்கெட்டு போன்ற பாடல்கள் பிரபலமாகயிருந்த காலகட்டம் அது. எனவே 'பத்துவிரல் மோதிரம்' எல்லாம் படுத்துவிட்டது. மேலும் அப்போது யோகானந்த் டைரக்ஷனில் ஜூபிலி கோவிந்தராஜன் தயாரித்த ஒரு இந்திப்படத்தின் ரீமேக்கான 'அன்பு எங்கே?' என்ற காமெடிப் படம் ரிலீசாகி வெற்றிப்படமாக அமைந்தது. எஸ்.எஸ். ஆர்,தேவிகா, மைனாவதி ஆகியோர் நடித்திருந்தனர். அதேசமயம் மாமியார் மெச்சிய மருமகளும் வந்ததால் ரசிகர்கள் மருமகளை மெச்ச தவறிவிட்டார்களோ என்றுகூட நான் நினைத்தேன். காரணம் எதுவாக இருந்தாலும் படம் வெற்றிபெறவில்லை.

'புரொடக்ஷன் எக்ஸிக்யூட்டிவ் சரவணன் என்று டைட்டில் கார்டு போட்டு வெளியான முதல்படம் வெற்றிபெறவில்லையே என்ற வருத்தமும் ஆதங்கமும் எனக்கு ஏற்பட்டது உண்மை" என்று திரு ஏவிஎம். சரவணன் குறிப்பிட்டு எழுதியிருந்தார்.

தோல்வியடைந்த படத்தைப் பற்றி வருத்தமும் ஆதங்கமும் 29 ஆண்டுகளாக அவருக்குள் இருந்து வந்திருக்கிறது. அதனால்தான் அந்தப்படத்தை மீண்டும் சில மாற்றங்களுடன் எடுத்து வெற்றிப்படமாக்குவதற்கு தொடர்ந்து முயற்சித்து வந்திருக்கிறார்.

மாமியார், மருமகள் உறவை பாட்டி, பேரன் என்று மாற்றிக் கூடவே தொலைக்காட்சிக்காக சித்ராலயா கோபு எழுதியிருந்த 'பட்டம் பறக்கட்டும்' என்ற நாடகத்தையும் இணைத்து 'பாட்டி சொல்லைத் தட்டாதே' என்ற பெயரில் படமாக்குவதற்கு ஏற்பாடுகள் செய்தார். கங்கை அமரன் டைரக்ஷனில் இளையராஜா இசையமைப்பில் இந்தப் படத்தைத் தயாரிப்பதாக இருந்தது. அது சரியாக வரவில்லை. அதனால் ராஜசேகரை டைரக்டராகப் போட்டு படத்தை தயாரித்தார்கள். பாட்டியாக மனோரமாவும், பேரனாக பாண்டியராஜனையும் நடிக்க வைத்தார்கள். இந்தப்படம் 1988 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்தது.

இந்தப் படத்திற்காக ஒரு விநோதமான காரை உருவாக்கினார்கள். ஓடிக்கொண்டிருக்கும்போதே இரண்டாகப் பிரிந்து இரண்டும் தனித்தனியே இயங்குவது மாதிரி அமைத்தார்கள். இதற்காக வோக்ஸ்வேகன் கார் ஒன்றை வாங்கி அதன் நடுவில் இரண்டாகப் பிரித்து பின்பக்கம் இருக்கும் ஒரு என்ஜினை அப்படியே வைத்துவிட்டு, முன்பக்கமாக ஒரு ஆட்டோ ரிக்ஷா என்ஜினை வைத்து

அந்தக்கார் அட்டகாசமாக உருவாக்கப்பட்டது. படத்தில் இந்தக்கார் ஓடிக்கொண்டிருக்கும் போதே பிரியும், பறக்கும். இப்படி பல சாகசங்களைச் செய்யக்கூடிய காராக இருந்ததால் இதற்கு சூப்பர்கார் என்று பெயரிட்டிருந்தார்கள். இந்தக்கார் எல்லா ஊர்களுக்கும் விளம்பரமாக சென்று வந்தது. இந்தப்படத்தின் வெற்றிக்காக இன்னொரு விஷயத்தையும் சேர்த்தார்கள். ஆச்சி மனோரமாவை சிலம்பம் சுற்றவைத்து வில்லன் அடியாட்களுடன் சண்டை போட வைத்தார்கள். அதனால் இந்தப்படம் குழந்தைகள் முதல் பெரியவர்கள் வரை அனைவருக்கும் மிகவும் பிடித்தது. வசூலை அளித்தந்து வெள்ளிவிழா கொண்டாடியது. திரு. ஏவி.எம்.சரவணன் அவர்களும் இந்த வெற்றியைப் பார்த்து நிம்மதியடைந்தார்.

இந்தப் படத்தில் இடம்பெற்றிருந்த சூப்பர் காரை திரு. ஏவி.எம். சரவணன் அவர்களின் மகனும் ஏவிஎம் நிறுவனத்தின் மற்றொரு அதிபரான திரு. எம்.எஸ்.குகன் தனது பொறுப்பில் உருவாக்கியிருந்தார் என்பது முக்கிய செய்தியாகும்.

இதேபடத்தை தெலுங்கில் பானுமதியை பாட்டியாகவும், ராஜேந்திரப் பிரசாத்தைப் பேரனாகவும் நடிக்கவைத்து 'பாம மாட்டா பங்காரு பாட்டா' என்ற பெயரில் படமாக்கி அங்கேயும் வெற்றியைப் பெற்றார்கள்.

மாறிவரும் தமிழ் சினிமா போக்குகளில் தலித் வாழ்வுப் பதிவுகள்

சுபகுணராஜன்

தமிழ் சினிமாவும் சாதியும் கட்டுரைத் தொடர்பிலும் அதற்குப் பிறகான விவாதங்களின் போதும் நான் எதிர்கொள்ளும் ஒரு கேள்வி; ஏன் திரைவெளியில் உருப்பெறும் மனிதர்களையும் அவர்தம் வாழ்வுச் சூழல்களின் நேரடியான சாயல்களை தினசரி வாழ்விலும் அதன் மனிதர்களிடையேயும் பொதிந்து பார்க்கவேண்டும் என்பது.குறிப்பாக திரைப்பட ஆய்வாளரும்,விமர்சகருமான சுந்தர் காளி இந்தக் கேள்வியை எழுப்பிவருபவர். கலை வாழ்வை முற்றிலுமாகப் பிரதிபலிக்கிறது என்ற கோட்பாட்டிற்கு எதிரான ஆட்சேபம் அது. படைப்புச் செயல்பாடு தன்னெழுச்சியானது;தேர்வுகள் சார்ந்தது; அதனளவில் சில முன் தீர்மானங்களின் அடிப்படையில் நிகழ்வது.எனவே எவ்வளவு சிறப்பான கலைப்படைப்பும் வாழ்வின் அப்பட்டமான பிரதிபலிப்பாக இருக்க முடியாது. அதிலும் திரைப்படைப்புகள் வாழ்வுத்தருணம் போன்ற காட்சியமைப்புகளைக் கொண்டிருப்பதால் இந்த மயக்கத்தை ஏற்படுத்தவல்லது. எனவே திரைக்காட்சியை, இடையீடற்ற வாழ்வுத் தருணத்தின் அலகாகக் கொள்தல் குழப்பத்திற்கு இட்டுச் செல்லும் வாய்ப்பு கொண்டது.இதுவே சுந்தர் காளி போன்றோரின் ஆட்சேபத்தின் அடிப்படை.

கோட்பாடு என்ற அளவில் இது வலுவானது. யதார்த்த சினிமாகுறித்த விவாதங்களில் தெளிவைச் சாத்தியப்படுத்தும் வாய்ப்புள்ளதும்கூட. ஆனால் அதேவேளையில் சினிமாக் கேமரா பதிவு செய்யும் காட்சியை, அது கடத்தும் காட்சியனுபவத்தை இக்கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் புரிந்துகொள்வதில் சில சிக்கல்கள் இருப்பதாகவே தோன்றுகிறது. இந்தப்புள்ளியில் மானுடவியல்/ திரைபட ஆய்வாளர் ராஜன் குறை அவர்கள் தொடர்ந்து

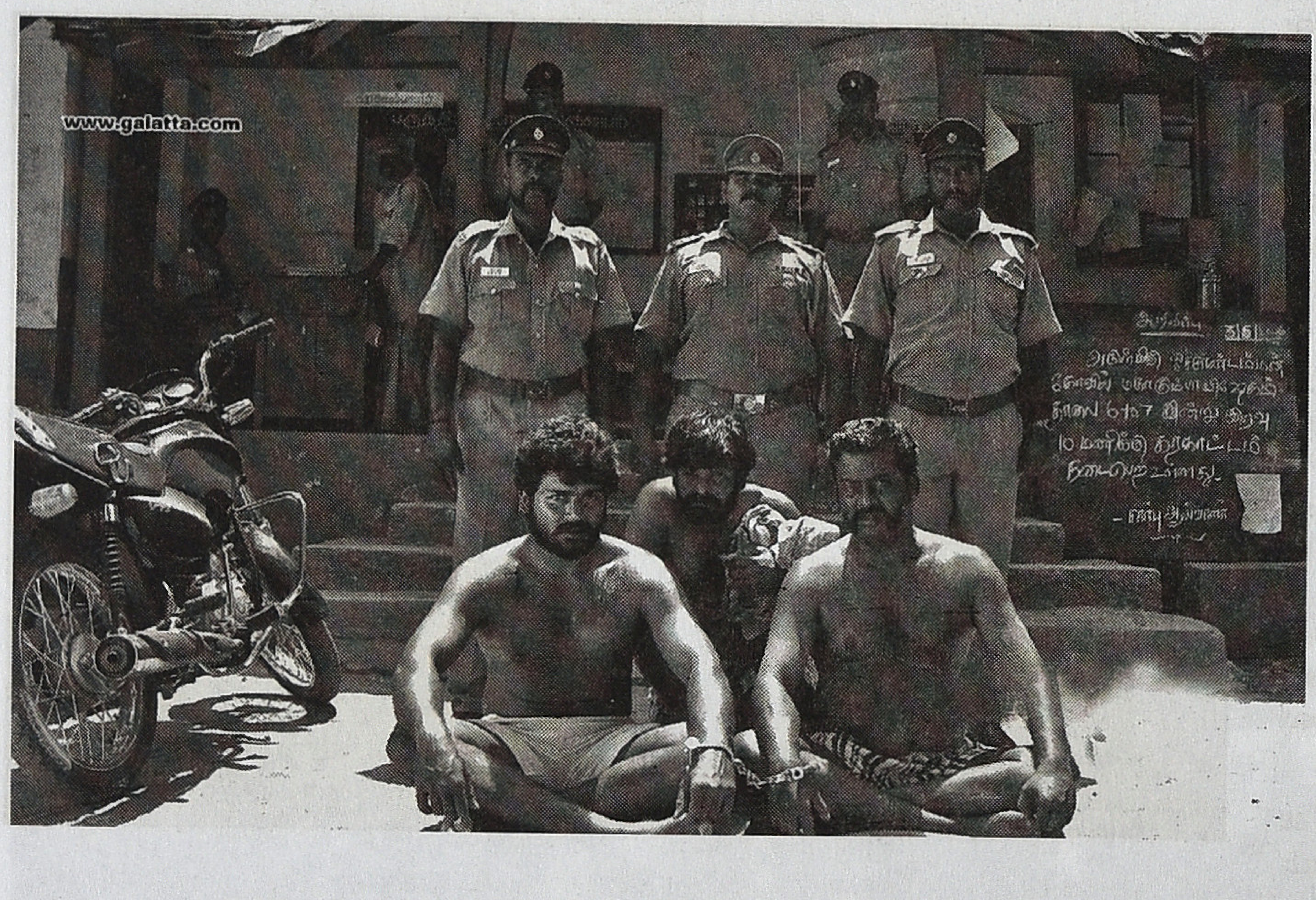
வலியுறுத்திவரும் 'அன்றாட வாழ்வின் ஊடறுக்கும் சினிமா' குறித்த கருத்தாக்கம் மனங்கொள்ளத்தக்கது. அவர் அவதானிப்பதுபோல தமிழ் சினிமாவில் இந்தக்கூறு ஏறுமுகமாகவே இருப்பதாகத் தெரிகிறது. இதன் காரணம் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட நிகழ்வு வாழ்வுத்தருணங்களைப் 'போல' மட்டுமே இருந்தாலும்,காட்சிப்படுத்தப்பட்ட போது 'நிகழ்ந்ததன்'பதிவே அக்காட்சி.இன்னும் விரிவாக சொல்வதானால் படப்பிடிப்பு செய்த கேமரா பதிவு செய்தது 'நிகழ்ந்த' ஒன்றையே.உருவாக்கப்பட்ட அரங்கமானாலும், வெளிப்புற படப்பிடிப்பு தளமானாலும் கேமராவின் முன் உள்ளதும், நிகழ்வதுமே பதிவாகிறது.பதிவான காட்சிக்கும் அசலான வாழ்வுத் தருணத்திற்கான உறவும் 'போன்றதுதான்' என்றாலும்,கேமராவுக்கும் அதற்கு முன் 'நிகழ்ந்ததற்குமான' உறவு அசலானதே. இந்தப்புள்ளியில் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட' காட்சியைக் காணும் பார்வையாளன் பெறும் காட்சியனுபவம் 'அன்றாட வாழ்வை ஊடறுக்கும் சினிமா'வின் வழியே அசலான வாழ்வுத் தருணங்களின் அருகாண்மையைச் சாத்தியமாக்குகிறது. 'சினிமா ஊடறுக்கும் அன்றாட வாழ்வு' திட்டமிடப்பட்டதாகவும், திட்டமிடப்படாததாகவும் இருக்கமுடியும். திட்டமிடப்படாத காட்சிப்படிமங்கள் அநேகமான நேரங்களில் கதைக்களச்சூழலை அடையாளப்படுத்துவதோடு நின்றுவிடும். உதாரணமாக கதைக்களம் ஒரு சாலையாக இருந்தால் அச்சாலையில் காணப்படும் சுவர் விளம்பரங்களில் இருக்கும் 'கலைஞர்', 'அம்மா', 'தளபதி ஸ்டாலின்', 'புரட்சிக் கலைஞர்' போன்றவை சென்னை அல்லது தமிழ்நாட்டின் ஏதோ ஒரு வீதி என்பதைச் சுட்டுபவையே. ஆனால் மதுரையின் அறிமுகக் காட்சியில் காண்பிக்கப்படும் முத்துராமலிங்கத்தேவர் சிலை அப்படியான இயல்பு தன்மை கொண்டதன்று. அது சினிமாக் கேமரா சந்தர்ப்பவசமாக பதிவு செய்துவிட்ட ஒரு பதிவு அல்ல. அது 'அன்றாட வாழ்வு ஊடுறுவும்'தருணமல்ல. அது திட்டமிடப்பட்ட காட்சி. சினிமா வாழ்வின் பிரதிபலிப்பு என்பதான பாவனையை உருவாக்கும் எத்தனிப்பின் விளைவு. அது கதைக்களத்தேவை கருதியதுமன்று. திட்டமிடல் அம்பலமானபின் அதன் நோக்கம் விவாதத்திற்கு தப்பமுடியாது.இன்னொரு முக்கியமான கருதுகோள் ஒன்றை இங்கு தெளிவு செய்வது சரியெனப்படுகிறது.திட்டமிடப்பட்ட காட்சிப் படிமங்கள் மற்றும் கதையாடல்களின்வழி நாம் நிறுவ நினைப்பது திரைப்படத்தின் authenticityயை அல்ல.அதில் பொதிந்துள்ள 'அரசியலை' விவாதப்பொருளாக்குவதற்கு மட்டுமே.

மதுரை சினிமா என்றாலே முக்குலத்தோர் சினிமா என்பதாகவும், அருவாள் ஒங்குபவர்கள் எல்லாம் அவர்களே என்பதான தவறான புரிதல் ஒன்று இங்கு புழக்கத்தில் உள்ளது. இந்த தவறான புரிதல் முக்குலத்து சாதியினருக்கே இருப்பதுதான் இன்னும் வேடிக்கைசமிபத்திய வெற்றிப்படங்களான சிலவற்றை இனி பரிசீலிக்கலாம். 'மதுரை சினிமா' என்பதாக அறியப்படும் சினிமா அநேகமாக மதுரைப் பிரதேசத்தில் எடுக்கப்பட்டதாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது. பாரதிராஜா மற்றும் அவரைத் தொடர்ந்த பெரும்பான்மையான இயக்குனர்களின் படங்கள் மதுரை, தேனி மாவட்டங்களின் பல பகுதிகளைக் கதைக்களமாகக் கொண்டு எடுக்கப்பட்டிருந்தன. முழுக்க முழுக்க மதுரையையே கதைக்களமாக கொண்டு எடுக்கப்பட்ட படம், என் நினைவில், பாலாஜி சக்திவேலின் 'காதல்' தான் என்று தோன்றுகிறது. சேரனின் 'பாரதி கண்ணம்மா' மதுரை புறநகர் பகுதியான மேலூர் வட்டாரத்தைக் களமாகக் கொண்டு ஆதிக்க சாதியினருக்கும், ஒடுக்கப்பட்ட சாதியினருக்குமிடையே நிகழும் சாதீய வன்முறையை கதைக்கருவாக்கியிருந்தது. நகரம் என்று அடையாளப்படுத்தப்பட்டாலும் இன்னும் சாதீய கட்டுமானங்கள் இறுக்கமாக இயங்கும் மதுரையில் அரங்கேறியது 'காதல்'. 'நாங்க மிருகங்கள்ல கூட சாதி வித்தியாசம் பாப்பமுடா' என்னும் உச்சபட்ச சாதீய வன்முறையைக் களமாகக் கொண்டிருந்தது காதல். இன்றளவும் நடைமுறையில் இருக்கும் 'கௌரவக்கொலை' களுக்கு எதிர்நிலையில் செயல்பட்டது 'காதல்' கதைக்களம். ஆனாலும் இருவேறு வகைமை சார்ந்த வன்முறைகளுக்கு அடிநாதம் 'பாதுகாக்கப்பட வேண்டிய பெண்ணின் கற்பெனும் புனிதம்'. 'மதுரை சினிமா' என்றாலே தேவர் சாதி சினிமா என்பதான எண்ணவோட்டத்தை நிறுவியதில் இவ்விரு திரைப்படங்களின் கதைக்கருவும் அத்திரைப்படங்கள் பெற்ற வெற்றியுமே காரணமாய் இருக்கும் வாய்ப்புள்ளது. இந்தத் திரைப்படங்களைத் தொடர்ந்த வெற்றிப்படங்களான 'சண்டக்கோழி', 'வெயில்' ஆகியவை அதனை உறுதிசெய்தன என்றே தோன்றுகிறது. இந்தப் புரிதல் பிழையை நேர் செய்வதற்கு சசிகுமாரின் 'சுப்ரமணியபுரம்' நந்தா பெரியசாமியின் 'மாத்தி யோசி', அமீரின் 'பருத்தி வீரன்', சீனு ராமசாமியின் 'கூடல் நகரம்' கௌரவ்வின் 'தூங்கா நகரம்', வெற்றி வீரனின் 'அரும்பு மீசை குறும்புப்பார்வை' ஆகிய திரைப்படங்களை பரிசீலிப்போம்.

1980 ஆவது வருடத்தில் நிகழ்வதாக அமைக்கப்பட்டிருந்த 'சுப்ரமணியபுரம்' திரைப்படம், மதுரை நகரத்தின் சாதியக் கட்டமைப்பை ஒரு முப்பது ஆண்டுகாலம் பின்னோக்கி நகர்த்தியதன் மூலம், மதுரையைப் பற்றிய அதன் சாதிய சமூக அமைப்பு குறித்த புரிதலுக்கு பெரும் பங்களிப்பு செய்திருந்தது. சுப்ரமணியபுரம் என்ற மதுரை மத்தியப் பேருந்து நிலையம் மற்றும் ரயில் நிலையம் அருகில் அமைந்துள்ள நெரிசலான பகுதிதான் மதுரையின் முதல் புறநகராக இருந்திருக்கும் வாய்ப்பு மிக அதிகம். மதுரையின்

தெற்கு மற்றும் கிழக்குப் பிரதேசங்களான முன்னாள் ராமநாதபுரம் மாவட்டத்தின் பல பகுதிகளிலிருந்து பிழைப்புத் தேடி நகரம் வந்தவர்களின் வாழ்விடம் அது. கதை தொடங்கும் 1980 ஆவது ஆண்டில் முன்னாள் கவுன்சிலர் ஆகிவிட்டவரான சோமு மற்றும் அவர் தம்பிகள் வாழும் வ.சி.சிதம்பரனார் படம் மாட்டப்பட்ட வீடு மற்றும் அதன் எதிர்சாரியிலுள்ள சவுண்ட் சர்வீஸ் கடை ஆகியவைதான் பிரதானக் கதைக்களங்கள். வ.உ.சி பேரவை இன்று பல்வேறு வகை வெள்ளாளர் சமூகங்களின் கூட்டமைப்பு ஆகிவிட்டது என்பது தெரிந்தவர்களுக்கு சோமுவும், கனகும் வெள்ளாளர் சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பது எளிதில் புரியும். சித்தனின் சவுண்ட் சர்வீஸ் கடையில் கூடும் நண்பர்கள் பரமன், அழகர், காசி, டோப்பா மற்றும் டும்கான் ஆகியோர்.

ஜெய் ஏற்று நடித்திருந்த பாத்திரத்தின் பெயரான அழகர் மதுரைப் பிரதேசத்தின் மிகப்பிரபலமான பெயர். பெரும்பான்மையான வைணவ சாதியினரின் முதன்மையான தேர்வு என்ற போதும், மதுரை நகர் மற்றும் அதன் தென்மாவட்டங்களின் பெரும்பான்மை வைணவ சாதி நாயுடு சமூகம்தான். சசிகுமார் பாத்திரத்தின் பெயரான பரமனும் பிரபலமான பெயர்தான் என்ற போதும் முக்குலத்தோர் மற்றும் யாதவர்கள் மத்தியில் இதன் புழக்கம் அதிகம். மொக்கச்சாமியின் சாதிக்காரனான காசிதான் கஞ் சா கருப்பு. திரைப்படத்தில் சாதியைப் பற்றிய ஒரே குறிப்பு காசி தொடர்பில்தான் வரும். இவர்களுக்குப் பலவழிகளிலும் இடைஞ்சலாக இருக்கும் மொக்கச்சாமிதான் தங்களை போலிசில் போட்டுக் கொடுத்து விட்டான் என நம்பும் டோப்பா, 'ஏன் ஒன்னோட இனந்தான்னு சப்போர்ட் பண்றியா' எனக்கேட்பான். கூடுதலாக 'அதனாலதாய்யா



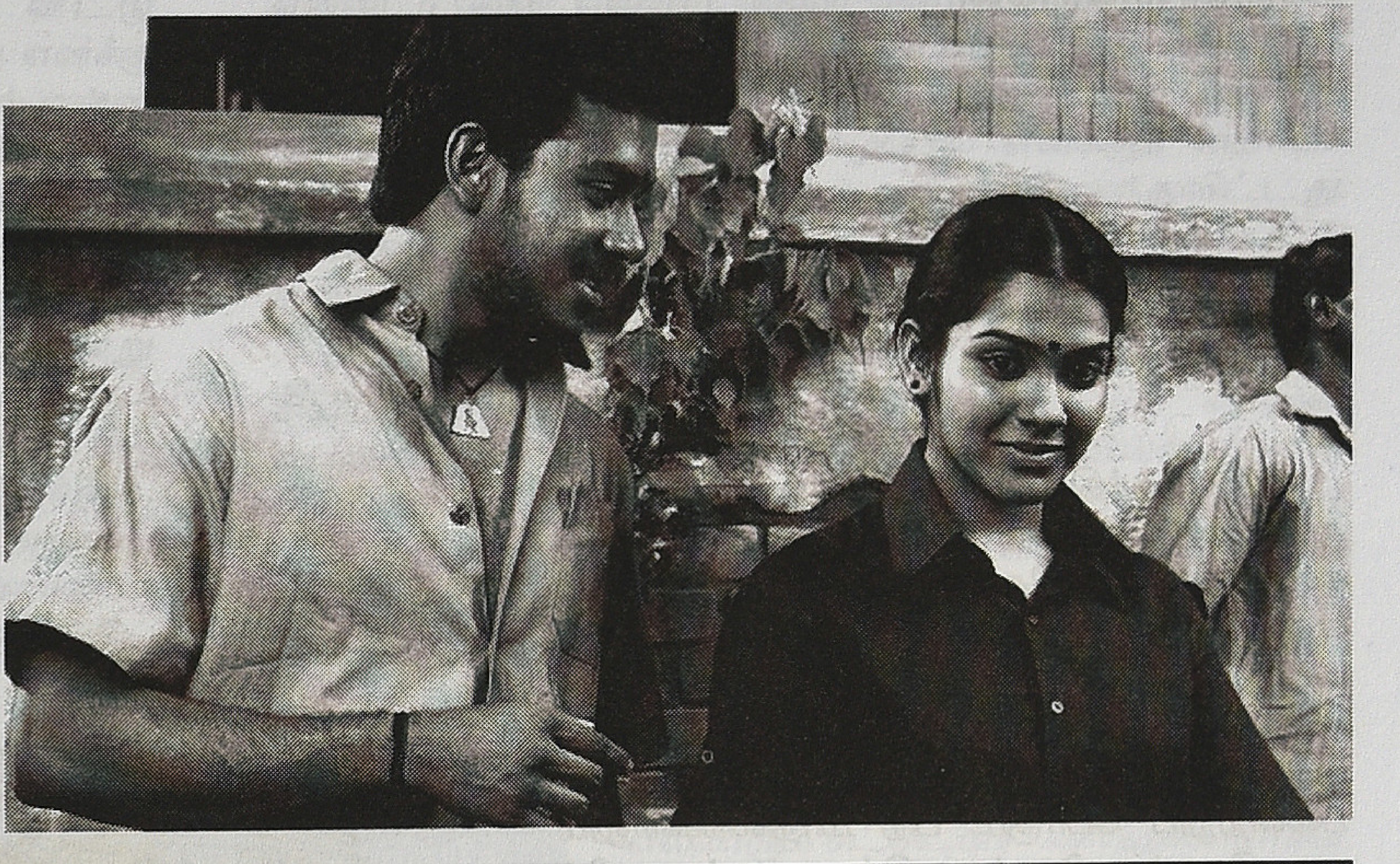
இவன் இல்லாத நேரமாப் பாத்து நம்மள போட்டுவிட்டான்' என்பான். இதைச் சொல்லும்போது பரமனும் கூட இருப்பான். மொக்கச்சாமி என்பது முக்குலத்தோருக்கு மட்டுமே உரித்தான பெயர் என்பது இங்கு மனங்கொள்ளத் தக்கது. ஆக காசி, முக்குலத்தோரைச் சேர்ந்தவனாகவும், பரமன் அது அல்லாத பிறிதோரு இடைச்சாதியைச் சேர்ந்தவனாகவும் இருக்க வாய்ப்பு அதிகம். பரமனுக்கும், அழகருக்கு வீடும், குடும்பமும் காட்டப்பட்டிருக்கும். ஆனால் காசி, டோப்பா, ஊனமுற்றவன் ஆகியோர் பொதுக்கழிப்பிடத்தை பயன்படுத்துவார்கள். டோப்பாவும் டும்கானும் தலித்துகளாக இருக்கும் வாய்ப்புள்ளது.

சுப்ரமணியபுரம், தமிழக அரசியல் வரலாற்றில் ஆட்சி அதிகாரம் சாதிகளிடையே கைமாறிய விதத்தை ஒரு தீற்றலாகப் பதிப்பித்த திரைப்படம். அரசியல் கட்சிகளில் குறிப்பாக திராவிடக் கட்சிகளில் எம்.ஜி.ஆரின் அ.இ.அ.தி.மு.க உருவானதற்குப் பிறகு எண்ணிக்கையில் சிறுபான்மையினரான இடைச்சாதி வெள்ளாளர்களிடமிருந்து அதற்கு அடுத்த படிநிலையிலிருந்த பெரும்பான்மையினருக்கு அதிலும் குறிப்பாக முக்குலத்தோருக்குக் கைமாறியது. மதுரையில் திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தின் அசைக்க முடியாத சக்தியாக விளங்கிய முத்து அவர்கள் முற்றிலுமாக அரசியல் செல்வாக்கை இழந்தது 80 களுக்கு முன்னரான காலங்களில்தான் நிகழ்ந்தது. மதுரையின் மத்திய சட்டமன்றத் தொகுதி வெள்ளாளர்களுக்கென்றே ஒதுக்கீடாகியிருந்த காலமும் முடிவுக்கு வந்திருந்தது அந்தக்காலமே. பழ.நெடுமாறன் மற்றும் இப்படத்தின் தயாரிப்பாளரும் இயக்குனரும் நடிகருமான சசிகுமார் உறவினர் தெய்வநாயகமே காங்கிரஸ் சட்டமன்ற உறுப்பினராக இருந்து வந்தார். அதற்குப் பின்னரான காலங்களில் மார்க்சிஸ்ட் கம்யூனிஸ்ட் கட்சியே மூன்றுமுறை முக்குலத்தோர் இனத்தைச் சேர்ந்த திரு மோகன் அவர்களை பாராளுமன்ற உறுப்பினராக்கியது என்பதே நிதர்சனம். ஆட்சி அதிகாரம் கைமாறிய தருணத்தையும் அதன் விளைவான பதற்றத்தையும் எளிமையான விசுவாசத்தையும், வெட்கமற்ற துரோகத்தையும் நேர்மையாகப் பதிவு செய்திருந்தது சுப்ரமணியபுரம். காசியின் துரோகமும் டோப்பாவின் பழிவாங்கலும் நட்பின் ஆழமும் அதுதொடர்பான அன்பின் விசுவாசமும் படிநிலைகளில் கீழுள்ள சாதிகளுக்கு கைமாற்றிக் கொடுக்கப்பட்டிருப்பதையும் அழகாகப் பதிவு செய்திருந்தது. அதிகாரம் கைவரப்பெறுதல் அனைத்து நற்குணங்களையும் அழித்துவிடும் வல்லமை கொண்டது.

காதல் திரைப்படத்தைத் தொடர்ந்து அதே நாயகன் நாயகியை வைத்து அதேவிதமான காதல் ஒன்றைச் சொன்னது 'கூடல் நகரம்'. ஆனால் 'காதல்' நாயகன் பரத்தின் சாதி அடையாளம் ஒரு அனுமானத்தின் அடிப்படையிலேயே யூகிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. ஆனால் அதற்கு மாறாக 'கூடல் நகரம்' கதைக்களமே அரசு மருத்துவமனையின் பிணவறை. அதில் பணிபுரியும் நாயகன் என்று பின்னப்பட்டிருந்தது. இரண்டு வேடம் ஏற்றிருந்த பரத்தின் பிணவறை ஊழியன் பாத்திரமும் அவனது காதலும் இயல்பாக சொல்லப்பட்டிருக்கும். 'காதல்' திரைப்படத்தின் மாபெரும் வெற்றி இப்படத்தின் மீதான கவனத்தைக் குறைத்துவிட்டது. சாதிய வன்முறையைக் கையிலெடுத்தது நாயுடு இனத்தைச் சேர்ந்த 'பெரிய மனிதன்' என்பதும் அதன் சுவாரசியம் குறையக் காரணமாய் இருந்திருக்கக்கூடும். ஆனாலும் மதுரை மண்ணின் ஆகக் கடைக்கோடியான சமூகத்தின் வாழ்வுச்சூழலை படமாக்கியது சிறப்பே.

அமீரின் 'பருத்தி வீரன்' நாயகனின் இரட்டை அடையாளத்தை சாதியக் சட்டகத்தில் வைத்துப்

பிரச்னையாக்கிய திரைப்படம் தான். படத்தின் நாயகன் ஒரே நேரத்தில் தலித்தாகவும், ஆதிக்க சாதி மனிதனாகவும் இருக்கும் முரணெதிர்வே திரைப்படத்தின் அடிச்சரடு. சொந்த மச்சானின் மகனை தலித்தாகப் பார்க்கும் மாமன். அவனை உயிராகக் காதலிக்கு மாமன் மகள். வரைமுறையற்ற உறவில் திளைக்கும் சித்தப்பா. பாட்டியும் சித்தப்பாவும் உடன் இருந்து வளர்த்திருந்தாலும் பருத்தி வீரனின் வாழ்வென்னவோ தலித் நிலையில்தான். 'மட்டுமரியாதையின்றி' திரியும் அவனது குற்றவாழ்வு அவனது தாய்வழிக் கொடையாகவும் இருக்கக்கூடும். மதுரை மத்திய சிறையைப் பற்றிய ஒரு வேடிக்கையான சொலவடை ஒன்று, 'இது மறவனுக்கும், கொரவனுக்கும் கட்டுனது' என்று. பருத்தி வீரன் இந்த இரண்டு சாதிகளின் கலப்பில் உதயமானவன். அதனால்தான் அவனது மாபெரும் ஆசை 'மெட்ராஸ் ஜெயிலைப் பார்க்கணும்' என்பது. கட்டற்ற பாலியல் திளைப்பில் கைதேர்ந்தவனான நாயகன், சந்தர்ப்பவசமான பாலியல் வன்முறைக்கு ஆளான பெண்ணை/ நாயகியை அவளது வேண்டுகோளின் பேரில் கொல்வது கூட அவனது தலித் அடையாளத்தை துறப்பதற்கான போக்கில் நிகழ்வதே. சீரழிக்கப்பட்ட காதலியை அழித்து ஆதிக்க சாதிப் பெருமிதத்தைக் காப்பவனாக மாறுவதன் மூலம் தலித் பகுதியை உதிர்த்து முழு ஆதிக்க சாதி மனிதனாகிறான் பருத்திவீரன். கொலைப்பழி ஏற்று மாமன் மகளின் 'மானம் காத்த' மறவன் ஆகிறான் பருத்தி வீரன். நந்தா பெரியசாமியின் 'மாத்தி யோசி' மதுரையைக் களமாகக் கொண்ட திரைப்படங்களில் முற்றிலும் மாறுதலானது. நேரடியான சாதிய ஒடுக்குமுறைகளைக் காட்சிப்படுத்தி, குரல் உயர்த்திய படமது. ஆனால் தமிழ்த் திரைப்பட சூத்திரங்களுக்குள்ளேயே மாத்தி யோசிக்க முயன்று தோற்றுப் போனபடம். தலித் இனப்பெண்ணை ஏமாற்றியவனைக் கொன்று கூறுபோடும் கோபமும், சாதுர்யமும் கொண்டவர்களுக்கு ஆதிக்க சாதி வெறியனை பழிவாங்க கையாளப்படும் மாற்று யோசனை அபத்தமானது. 'ஆயுசுக்கு அவங்க மறக்கக் கூடாது' என்பதற்காக தான் ஒருதலையாய் காதலித்த ஆதிக்க சாதி மனிதனின் மகளுக்கு நள்ளிரவில் முத்தம் கொடுப்பது யோசனை வறட்சியையே காட்டியது. அதன் உபவிளைவே அழிக்கப்பட வேண்டிய சாதி அதிகாரமும் அரசு(போலீஸ்) அதிகாரமும் கொண்டவனை வெறுமனே மொட்டை அடித்துவிட்டு ஊரைவிட்டு ஓடிப்போகிறார்கள். அதற்குப் பின்னான காட்சிகள் மாற்று யோசனை இன்மையின் உறுதிப்பாடுகள் மட்டுமே. திரைச்சூத்திரத்தின் அடிப்படையிலான சாகச நாயகனாக 'தலித்' நாயகனைக் காணவிழையும் குழப்பத்தின் முடிவுதான் அத்தனை களேபரங்களும்.



தமிழ்த்திரைப்பட சாகச நாயகன் ஓடுமுனையிலிருந்து இறுதிப்புள்ளி வரையிலான அத்தனை சிடுக்குகளையும் விரல்சொடுக்கில் அவிழ்த்துவிடும் வல்லமை கொண்டவன். அவனுக்காகத் தொட்டவுடன் அவிழ்ந்துவிடும் முடிச்சுகள் மட்டுமே சிக்கல்போல் கட்டமைக்கப்பட்டிருக்கும். அவன் முடிக்க வேண்டிய புள்ளியில் துல்லியமாக வந்து நிற்பதற்கான சட்டகப்படியே உருவாக்கப்படுபவன். 'தலித்' நாயகனோ அவிழ மறுக்கும் மனத்தடைகளால் சிக்குண்டு கிடக்கும் சமூகத்தை எதிர்கொண்டு வெல்ல வேண்டியவன். எல்லாவிதமான திட்டமிடலையும் மலைக்க வைக்க கூடியதான எதிர்சவால்களை தொடர்ந்து எதிர்கொள்ள வேண்டியவன். இதுவரையிலான தலித் வாழ்வனுபவம் அனைத்தையும் மொத்தமாக சுமப்பவன். தமிழ்த் திரைப்பட சாகச நாயகன் பாவனையில் அவன் உருவாவது ஒருபோதும் சாத்தியமில்லை என்றே தோன்றுகிறது. அவன் எதிர்கொள்ளும் சவால்களுக்கான அஸ்திரங்களை அவனேதான் உருவாக்கிக் கொள்ள வேண்டியிருக்கும். பயன்படுத்தத் தயார்நிலையில் எந்த உபகரணமும் இங்கு இல்லை. மூச்சுத்திணற அடிப்பதான சமூக ஒழுங்குகளை கலைத்த வண்ணம் முன்னேறும் அவன் புதிய ஒழுங்குகளை சமூக மறுநிர்மாணத்திற்கான சாத்தியங்களை நேசமான சக்திகளின் உறவிலும், துணையிலும் நிகழ்த்துபவனாகவே இருக்கமுடியும். இந்தவிதமான தலித் நாயகனின் சாயலை சமீபத்திய நண்பர்கள் சினிமாவில் காணலாம் என்றே தோன்றுகிறது. இனி 'தூங்கா நகரம்' மற்றும் 'நாடோடிகள்' திரைப்படங்களை அவதானிப்போம்.

(தொடரும்)

நிழல்முற்றம் : சில நினைவுகள் - 7

பெருமாள்முருகன்

நம் சமூகத்தில் சாதி எங்கெங்கே எவ்வளவு நுட்பமாகச் செயல்படுகிறது என்பதைக் கண்டறிவது மிகவும் கடினம். கிராமம் என்றில்லை, எத்தனை பெரிய நகரத்தில் வசித்தாலும் ஏதாவது ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் சாதி அடையாளம் நம் அனுமதி இல்லாமலே வந்து சேர்ந்துவிடும். தவிர்க்கும் முயற்சிகள் பலனற்றுப் போகும். பிற மாநிலங்களிலும் பர தேசங்களிலும் வசிப்பவர்கள் தமிழ் மொழியால் இணைவதைவிடச் சாதியால் உடனடியாக இணைந்துவிடுகிறார்கள். நண்பர்கள் சங்கம், திருமணத் தகவல் மையம் என்றெல்லாம் கட்டுவதும் நடக்கிறது. 'சாதிக்குள் திருமணம்' என்னும் கூறு வலுவாக இருப்பதுதான் சட்டெனப் பற்றும் சாதி அடையாளத்திற்குக் காரணமா? இதுதான் உன் அடையாளம் என்று வலுக்கட்டாயமாகச் சாதி பீடிக்கும்போது ஒன்றும் செய்ய முடியாது. இந்த அடையாளத்தால் ஏதேனும் நன்மை உண்டா? அப்படியும் சில சந்தர்ப்பங்கள் அமையத்தான் செய்கின்றன. இனி மீளவே முடியாது என்று தோன்றும் இக்கட்டான தருணங்கள் சிலவற்றில் என்னை சாதி காப்பாற்றி இருக்கிறது. அப்படி என் நினைவில் உள்ள முதல் தருணமாக அது அமைந்துவிட்டது.

செம்பட்டையன் என்னைத் தனியாக விட்டு ஓடிப்போனான். அவன் மீண்டும் வருவான் என்று எனக்கு நம்பிக்கையில்லை. ஓடிப் போனவன் திரும்ப வந்தால் என்ன நடக்கும் என்று அவனுக்குத் தெரியாதா? போஸ்டரைக் கிழிப்பதுபோலக் கிழித்துவிட மாட்டார்களா? போஸ்டர் ஒட்டும் வேலையை முடித்துத் தியேட்டருக்குத் திரும்பிப் போய் என் அப்பனிடம் சொன்னால் அவர் ஒருவேளை வ்ரலாம். அதுவரைக்கும் இந்தச் சாவடிதான் கதி என்று நினைத்துக்கொண்டேன். அடி எதுவும் விழாத வரைக்கும் பிரச்சினையில்லை. ஒரே ஒரு போஸ்டரைச் சாவடியில் ஒட்டியிருந்தாலும் போதுமானதாக இருந்திருக்கும். அந்த நிறைவில் என்னை விடுவித்திருப்பார்கள். அதுகூட இல்லை என்பதுதான் ஊராரின் கோபத்திற்குக் காரணம். பட்டிக்குள் ஆடோட்டி அண்ணாங்கால் அவிழ்த்துவிட்டுப் படல் சாத்த ஆகும் நேரம் அளவு நான் அங்கே உட்கார்ந்திருப்பேன். ஆனால் எனக்கோ எத்தனையோ மணி நேரமாக அங்கே உட்கார்ந்திருப்பதாகத் தோன்றியது. ஒரு கூட்டத்திற்கு நடுவில் காட்சிப்பொருளாகும் அவஸ்தை மிகக் கொடிது. திருவிழா வேடிக்கையில் மச்சக்கன்னியைப் பார்க்க வருவதுபோல ஆட்கள் வந்து பார்த்துப் போனார்கள்.

புதிது புதிதாக என்னைப் பார்க்க வரும் ஆட்கள் அங்கே குழுமியிருந்தவர்களிடம் விவரம் கேட்டுத் தம் கருத்தையும் சொல்லிவிட்டுச் சென்றார்கள். சிலர் அங்கேயே நின்றுகொண்டார்கள். என்னதான் நடக்கும் என்று பார்க்கிற ஆர்வம். அத்தனை பேர் பார்வையில் பட உட்கார்ந்திருக்கக் கூச்சமாக இருந்தது. தலையைக் குனிந்துகொண்டிருந்தேன். அப்போதைய என் வழக்கப்படி எங்கள் குலதெய்வமாகிய கரியகாளியை நினைத்துக் 'காளீ என்னயக் காப்பாத்தி உடு' என்று மந்திரமாய் மனதிற்குள் சொல்லியபடியே இருந்தேன். கரியகாளியின் கோயில் எங்கள் ஊரிலிருந்து ஏழெட்டுக் கல் தொலைவில் இருந்தது. முக்கியமான நாட்களில் கோயிலுக்குப் போய் வருவது உண்டு. அந்தச் சமயத்தில் வீட்டில் விளக்கெண்ணெய் ஆட்டியிருந்தோம். புது எண்ணெயில் குலதெய்வத்திற்கு விளக்குப் போடுவதற்காகக் கோயிலுக்குப் போய் வந்திருந்தோம். அந்த நினைவில் 'காளீ உனக்கு மூனு மாசம் வந்து வெளக்குப் போட்டர்ன்யா' என்று ஒரு வேண்டுதலையையும் வைத்தேன்.

புதிது புதிதாக என்னைப் பார்க்க வரும் ஆட்கள் அங்கே குழுமியிருந்தவர்களிடம் விவரம் கேட்டுத் தம் கருத்தையும் சொல்லிவிட்டுச் சென்றார்கள். சிலர் அங்கேயே நின்றுகொண்டார்கள். என்னதான் நடக்கும் என்று பார்க்கிற ஆர்வம். அத்தனை பேர் பார்வையில் பட உட்கார்ந்திருக்கக் கூச்சமாக இருந்தது. தலையைக் குனிந்துகொண்டிருந்தேன்.

சற்று நேரத்தில் 'டேய் தம்பி எந்த ஊருடா நீ?' என்றொரு குரல் காதில் விழுந்தது. தலையை நிமிர்த்தாமலே குரல் வந்த திசையைப் பார்த்தேன். தலையில் சிறுதுண்டும் இடையில் கோவணமும் கட்டியிருந்த கருநிற உடம்பு. கையில் வெற்று மண்குடம். தண்ணீர் கொண்டுபோய்க் கட்டுத்தரைத் தாழியில் ஊற்றிவிட்டு வருகிறார் போல. என் அப்பனைப் போன்று சப்புளிந்த முகம். என் அப்பனுக்கு உடல் பூஞ்சை. இவர் நல்ல சேவேறிய கட்டை. நான் பார்ப்பதைக் கண்டு மீண்டும் 'எந்த ஊரு?' என்றார். பதில் பேசாவிட்டால் குற்றம் செய்தது உறுதியாகிவிடக் கூடும் என்பதால் நான் 'கூட்டப்பள்ளி' என்று வாய்க்குள் மெதுவாக முனகினேன். ஆனால் அது அவருக்குத் தெளிவாகக் கேட்டுவிட்டது.

'கூட்டப்பள்ளியா?' என்று ஆச்சர்யத்துடன் கேட்டவர் 'உங்க அப்பன் பேரு என்ன?' என்றார். எனக்கு என்ன சொல்வதென்று குழப்பம். அப்பனுடைய இயற்பெயர் பெரும்பாலான பேருக்குத் தெரியாது. பட்டப்பெயரே பிரபலம். இருந்தாலும் பட்டப்பெயரைப் புதிய இடத்தில் சொல்லத் தயங்கிப் 'பெருமாளு' என்றேன். 'உங்கப்பனுக்கு என்னடா வேல?' என்றார். 'ஜெயா கொட்டாயில சோடாக்கட வெச்சிருக்கறாரு' என்றேன். 'மசையன் பையனா நீ? அட, நம்ம பையனப்பா இவன். உன்னய ஆரு மாப்ள புடிச்சி வெச்சது. வா எந்திரி' என்ற அவர் அழைப்பில் எனக்குத் தைரியம் வந்தது. இங்கிருந்து காப்பாற்ற ஒரு சக்தி வந்துவிட்டது. கரிய காளித்தாய்தான் மூன்று மாத விளக்குக்கு ஆசைப்பட்டு என்னைக் காப்பாற்ற வந்திருக்கிறாள்.

எல்லாரும் என்ன ஏதென்று விசாரித்தார்கள். சினிமா போஸ்டர் ஒட்டக் கவுண்டப் பையன் ஒருவன் வருவான் என்பதை யாரும் எதிர்பார்க்கவில்லை. என் அப்பன் காட்டுக்காசை முன்பணமாகக் கட்டிச் சினிமா தியேட்டரில் கடை வைத்திருக்கும் விவரத்தை அவர் அனைவருக்கும் சொன்னார். அவர் 'மாப்ள' என்று அழைத்த காரணத்தால் எனக்கு மாமா முறை ஆகக்கூடியவர் என்று புரிந்துகொண்டேன். எந்த வகையில் என்று தெரியவில்லை. பொதுவாகக் கவுண்டர் சாதியில் எல்லாரும் சட்டெனச் சொந்தக்காரரர்கள் ஆகிவிடுவார்கள். முன்பின் தெரியாத ஒருவரையும் எங்கே சந்தித்தபோதும் உடனடியாகச் சொந்தம் கொண்டாட முடியும். கவுண்டர்களிடையே கூட்டம் அல்லது குலம் என்னும் பிரிவு உண்டு. குலக்குறிச் சின்னத்தைக் (totam) கொண்டு அடையாளப்படுத்துவார்கள். ஒரே கூட்டம் என்றால் பங்காளிகள். வேறுவேறு கூட்டம் என்றால் மாமன் மச்சினன். ஒருவரின் கூட்டத்தைக் கேட்டதும் அவர் என்ன வகைச் சொந்தம் என்பதை வெளிப்படுத்திவிடுவார்கள். ஆனால் அந்த மாமா கூட்டத்தைக் கேட்டு என்னை 'மாப்ள' என்று கூப்பிடவில்லை. அப்படியானால் ஏதோ ஒருவகையில் முன்கூட்டியே தெரிந்த நெருங்கிய சொந்தம் என்று மட்டும் தெரிந்தது.

'நெலத்தக் கொத்திக்கிட்டுக் கெடக்காம சினிமாக் கொட்டாயில போயிக் கட வெக்கற குடியானவன எங்க கண்டிருக்கறம்'

'பலவற்றப் பசங்களாட்டம் போஸ்டர் ஒட்டவெல்லாம் நாம வரலாமா?'

'சோடாக்கடையில காசு நல்லா வருதோ வல்லியோ ஒருபடம் உடாத நீ பாத்திருவ'

'உங்கப்பன் கடைக்குப் போயிட்டாக் காட்டயெல்லாம் ஆரு பாத்துக்குவா?'

என்றெல்லாம் பல கேள்விகள் வந்தன. எல்லாவற்றுக்கும் ஏதேதோ பதில் சொன்னேன். அந்த மாமா சொன்ன 'நம்ம பையன்' என்னும் ஒரு வார்த்தை அந்த ஊரையே என் சொந்தங்களின் ஊராக மாற்றிவிட்டது. 'சைக்கிள எடுத்துக்கிட்டு வா. ஊட்ல போயிச் சோறு தின்னுட்டுப் போலாம்' என்றார் அவர். என்னை விடுவித்த அவர் பேச்சை மறுக்க முடியவில்லை. சைக்கிளைத் தள்ளிக்கொண்டு அவரோடு நடந்தேன்.

வழியில் பார்ப்பவர்களிடம் எல்லாம் 'நம்ம பையனப் போயிப் புடிச்சு உக்கார வெச்சிருக்கறாங்க' என்று ஆதங்கமாகச் சொல்லிக்கொண்டே வந்தார். நடக்க நடக்க அவர் சொன்ன விவரங்களிலிருந்து எங்கள் ஊரில் எங்களுக்குப் பங்காளி முறை ஆகும் வீட்டிலிருந்து அவருக்குப் பெண் எடுத்திருக்கிறது என்பது புரிந்தது. எங்கள் குடும்பம் ஊர் பற்றியெல்லாம் மிகத் தெளிவாகவும் விவரமாகவும் அவர் தெரிந்து வைத்திருந்தார். அவர் மனைவி

எனக்கு அக்கா முறை. 'லச்சி புரசன்னு உங்கப்பங்கிட்டச் சொல்லு. நானும் அவனும் சின்ன வயசில காடுமேடெல்லாம் ஒன்னாச் சுத்தியிருக்கறம்' என்று பால்ய நினைவுகளைச் சொல்லிக் கொண்டு வந்தார்.

அவர் வீடு ஊருக்கு நடுவில் இருந்தது. கையோடு வேய்ந்த பழைய காலத்து வீடு. லச்சி அக்காவைப் பல விசேச நிகழ்ச்சிகளில் பார்த்திருக்கிறேன். ஆனால் அவரைப் பார்த்த மாதிரி நினைவில்லை. பொதுவாக அக்காலத்தில் கவுண்டர் சாதி ஆண்கள் அவ்வளவாக வெளி நிகழ்ச்சிகளுக்குச் செல்ல மாட்டார்கள். ஆடுமாடு, காடுகரை என்று காவலுக்காக எப்போதும் காட்டிலேயே இருப்பார்கள். பெண்கள்தான் விசேச நிகழ்ச்சிகளுக்கும் சந்தைசாரிகளுக்கும் சென்று வருவார்கள். போயே ஆக வேண்டும் என்னும் நிர்ப்பந்தம் வந்தால்தான் ஆண்கள் காட்டை விட்டு நகர்வார்கள். அப்படி எங்கும் வராத ஆளாக அந்த மாமா இருப்பார் என நினைத்துக் கொண்டேன். அதிகப் போக்குவரத்தும் இல்லை என்பதால் இந்த ஊர் என்பது எனக்கு நினைவில் இல்லை. அக்கா கையால் கம்மஞ்சோறு கரைத்துக் குடித்தேன். 'கொஞ்சம் நேரம் இரு சாமி, நெல்லஞ்சோறு ஆக்கிர்றன்' என்று அக்காவின் பிரியம் கேட்டது. கம்மஞ்சோறே போதும் என்று அவர்களிடம் இருந்து விடைபெற்று வருவதற்குள் போதும் போதும் என்றாகிவிட்டது. ஆனால் இந்தப் போஸ்டர் பந்தம் பின்னரும் வெகுகாலம் தொடர்ந்தது.

பையனைக் காப்பாற்றியவர்கள் என்பதால் மாரியம்மன் திருவிழா போன்ற சிறு விசேசத்திற்கும் அவர்களை அழைப்பதும் அவர்கள் எங்களை அழைப்பதும் என நெருக்கம் கூடியது. 'சாவடியில கட்டி வெச்சிருந்த மாப்ளய நாந்தான காப்பாத்திக் கூட்டியாந்தன்' என்று அடிக்கடி சொல்வார் அந்த மாமா. கட்டி வைத்திருந்ததாகச் சொல்வதில் அப்படி ஒரு சந்தோசம் அவருக்கு. அவர்கள் பெண்ணை எனக்குக் கட்டிக் கொடுக்கலாம் என்று ஆசைப்படும் அளவு அந்த உறவு வளர்ந்தது. அப்படிப் படப் போஸ்டர் சம்பவம் என் குடும்பத்திற்கு ஒரு உறவைப் புதுப்பித்துத் தந்தது. அதே சம்பவம் இன்னொரு உறவு அறுபடவும் காரணமாயிற்று.

அந்த மாமா வீட்டில் கம்மஞ்சோறு குடித்துவிட்டுக் குறுக்கு வழியாக எங்கள் ஊருக்கு வந்து சேர்ந்தேன். நேராகச் செம்பட்டையன் வீட்டுக்குத்தான் போனேன். அவன் வந்து சேர்ந்திருக்கவில்லை. அவன் வீடு சானார் வளவில் இருந்தது. காட்டுக்குள் தனியாக இருந்த எங்கள் வீட்டைக் கடந்துதான் அவன் போக வேண்டும். ஒருவேளை போஸ்டர் ஒட்டி முடித்துவிட்டுத் தியேட்டருக்குப் போயிருக்கக் கூடும். என்னை விடுவித்து வரும் எண்ணத்தில் அந்த ஊருக்குச் சென்றிருக்கவும் கூடும். அப்படிப் போயிருந்தால் அந்த ஊர்க்காரர்கள் அவனைப் பிடித்து நன்றாக உதைத்து அனுப்பக் கூடும். உதைபட்டிருந்தானானால் சந்தோசம்தான். அவன் வருவதைப் பார்க்க வேண்டும் என்று மண்பாதைக்கு அருகில் இருந்த கருவேல மரத்தடியில் கட்டிலைப் போட்டு உட்கார்ந்து பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன்.

என் முகத்தைப் பார்த்து என்னவோ நடந்திருக்கிறது என்று நினைத்து அம்மா கேட்டபோதும் நான் எதுவும் சொல்லாமல் பெருங்கோபத்தோடு உட்கார்ந்திருந்தேன். பொழுது மங்கி லேசாக இருட்டுக்கட்டும் நேரத்தில் நடந்துவரும் செம்பட்டையன் உருவம் தெரிந்தது. அவனிடம் சைக்கிள் இல்லை. திருச்செங்கோடு நகரத்திலிருந்து சைக்கிளில் வரும் யாரிடமாவது உதவி கேட்டு ஏறி வர வேண்டும். அப்போது பேருந்துப் போக்குவரத்து மிகக் குறைவு. ஒரு நாளைக்கு நான்கு முறையோ ஐந்து முறையோ திருச்செங்கோட்டிலிருந்து ஈரோடு செல்லும் நகரப் பேருந்துக்குக் காத்திருந்து வரலாம். இவற்றை எல்லாம் விட நடந்துவிடுவதுதான் சுலபம். ஆறுகல் தொலைவு என்றாலும்

அப்போது நடப்பதுதான் வழக்கம். அவனிடம் பேச எனக்கு விருப்பமில்லை. மரத்திற்குப் பின்னால் போய் ஒளிந்துகொண்டேன்.

அவன் எதிர்பார்க்காத தருணத்தில் சட்டெனப் பாய்ந்து மயிரைக் கொத்தாகக் கையில் பற்றிக்கொண்டு முதுகில் குத்தினேன். அவனுக்கு என்ன நடக்கிறது என்பது புரிந்ததும் சுதாரித்து என்னைத் திருப்பித் தாக்கத் தொடங்கினான். இளவயதில் என் கோபம் மிகவும் பிரசித்தம். என்ன செய்கிறேன் என்று எனக்கே தெரியாது. கண்மண் தெரியாமல் அவனை அடித்தேன். அவனும் விடவில்லை. சத்தம் கேட்டு என் அம்மா ஓடி வந்தது. அம்மாவின் கத்தல் கேட்டு அங்கங்கே இருந்தவர்கள் ஓடி வந்தார்கள். இருவரையும் பிடித்து விலக்கிவிடுவது அவர்களுக்குப் பெரும்பாடாகவே இருந்தது. அவனிடம் நானும் அடி வாங்கியிருந்தாலும் அவனை அடித்ததால் என் ஆக்ரோசம் தணிந்திருந்தது. எதற்குச் சண்டை என்பது யாருக்கும் புரியவில்லை.

செம்பட்டையனின் அம்மா வந்து 'கடையில வேல செய்யறன் வேல செய்யறன்னு போனது இப்பிடி அடி வாங்கித் திங்கவாடா' என்று அவனைத் திட்டியபடி அழைத்துப் போயிற்று. அந்தத் திட்டுக்கள் எல்லாம் எனக்குச் சேர வேண்டியவையே. என்ன நடந்தது என்று கேட்டவர்களுக்கெல்லாம் நானும் எதுவும் சொல்லவில்லை, அவனும் ஒன்றும் சொல்லவில்லை. ராத்திரி என் அப்பன் வந்து விசயத்தைச் சொன்னபோதுதான் எல்லாருக்கும் தெரிந்தது. மீதப் போஸ்டர்களை ஒட்டி முடித்துவிட்டுத் திரும்பும்போது செம்பட்டையன் அந்த ஊர் டீக்கடையில் விசாரித்து என்னைப் பற்றித் தெரிந்துகொண்டுதான் வந்தானாம். எல்லாப் போஸ்டர்களையும் அந்த ஊர்க்காரர்கள் பிடுங்கிக் கொண்டால் என்ன செய்வது என்னும் பயத்தில் தான் ஓடிப் போனானாம். தியேட்டரில் போஸ்டர் ஒட்டவில்லை என்று கேட்டால் என்ன சொல்வது என்றும் அவனுக்குப் பயமாம். எல்லாம் சொல்லியிருக்கிறான். அவன் சொன்னதில் என் அப்பன்கூடச் சமாதானம் ஆகிவிட்டார் என்று தோன்றியது. ஆனால் எனக்கு மனம் ஒப்பவில்லை.

அப்படி அத்தாந்தரத்தில் என்னை விட்டுவிட்டு ஓடிப்போனது மன்னிக்க முடியாத குற்றம் என்றே எனக்குத் தோன்றியது. இனிமேல் அவனைக் கடை வேலைக்குச் சேர்க்கக் கூடாது என்றும் சேர்த்தால் நான் கடைப்பக்கமே வர மாட்டேன் என்றும் சொல்லிவிட்டேன். என் முரட்டுப் பிடிவாதத்தை அப்பன் நன்கு அறிவார். அதனால் அவனைக் கடைக்கு அழைக்கவில்லை. தியேட்டரில் வேலை செய்யச் செம்பட்டையன் போல உள்ளூர் ஆள் அமைவது கடினம். ஆனாலும் எனக்காக அவனை வேலைக்குச் சேர்க்கவில்லை அப்பன். அது மட்டுமல்ல, என் அப்பனுக்குப் பெரும் இழப்பு ஒன்றும் ஏற்பட்டது.

செம்பட்டையனின் அப்பன் பனையேறிக் கள் இறக்கினாலும் சாராயம்தான் அவரது ஸ்பெசல். அருமையான சரக்குக்கு அவர் கைவண்ணம் பிரசித்தம். மாதம் ஒருமுறை பானை வைத்து விடுவார்கள். மறுநாள் காலையிலேயே என் அப்பனுக்கு ஒரு பாட்டில் வந்து சேர்ந்துவிடும். வீட்டில் வைத்துக்கொள்ள என் அம்மா ஒத்துக்கொள்ளாது. சோளத்தட்டு, கடலைக்கொடிப் போர்களிலோ கிணற்றுக் கல்லுக்கட்டுச் சந்துகளிலோ அம்மாவுக்குத் தெரியாமல் செருகி வைத்துத் தினம் கொஞ்சமாக எடுத்துக் குடிப்பார். எனக்கும் செம்பட்டையனுக்கும் ஏற்பட்ட சண்டையினால் அவர்களோடு பேச்சு வார்த்தையே நின்று போயிற்று. அவர்கள் பானை வைக்கும் நாள் பற்றித் தகவல் எதுவும் அப்பனுக்கு வரவில்லை. அவராகக் கேட்கத் தன்மானம் இடம் தரவில்லை. செம்பட்டையன் வீட்டோடான உறவு முறிவால் என் அப்பனுக்கே இழப்பு மிகுதி என்றாலும் அவர் வெளிக்காட்டிக் கொள்ளவில்லை.

அப்படி அத்தாந்தரத்தில் என்னை விட்டுவிட்டு ஓடிப்போனது மன்னிக்க முடியாத குற்றம் என்றே எனக்குத் தோன்றியது. இனிமேல் அவனைக் கடை வேலைக்குச் சேர்க்கக் கூடாது என்றும் சேர்த்தால் நான் கடைப்பக்கமே வர மாட்டேன் என்றும் சொல்லிவிட்டேன். என் முரட்டுப் பிடிவாதத்தை அப்பன் நன்கு அறிவார். அதனால் அவனைக் கடைக்கு அழைக்கவில்லை. தியேட்டரில் வேலை செய்யச் செம்பட்டையன் போல உள்ளூர் ஆள் அமைவது கடினம். ஆனாலும் எனக்காக அவனை வேலைக்குச் சேர்க்கவில்லை அப்பன்.

சினிமா தியேட்டரில் கடை வைத்து நடத்துவதில் என் அம்மாவுக்கு உள்ளூர விருப்பம் இல்லை. சந்தர்ப்பம் கிடைக்கும் போதெல்லாம் அதற்கு எதிராக ஏதாவது சொல்லிக் கொண்டேயிருக்கும். என் பிரச்சினை அம்மாவுக்குக் கிடைத்த வலுவான ஆயுதமாகிவிட்டது. 'படிக்கிற பையனப் போஸ்டர் ஒட்ட அனுப்பி இருக்கறயே அவன உருப்பிடி பண்ணலாமுன்னு நெனச்சிருக்கறையா? கூடப்போடத்தான் கடை வெக்கறயா?' என்று அம்மா கேட்க 'ஆமா. உன் மடிக்குள்ளயே பையனத் துணுச்சு வெச்சுக்க. திங்கறதுக்கு மரத்துல இருந்து கொட்டும். வெளிய போனா நாலு வேல செஞ்சாத்தான் பொழைக்க முடியும். இது செய்ய மாட்டன் அது செய்ய மாட்டன்னு சொன்னா ஊட்டோட கெடக்க வேண்டீதுதான்' என்று அப்பன் சத்தம் போட்டார். போஸ்டர் விசயம் இப்படிப் பல பிரச்சினைகளை உருவாக்கியது.

மறுநாள் தியேட்டருக்குப் போனபோதுதான் இன்னும் சில பிரச்சினைகள் தெரிய வந்தன. மற்ற சாலைகளில் ஒட்டப் போனவர்களுக்கு எங்கள் அளவுக்குப் பிரச்னை இல்லை என்றாலும் பலவிதங்களில் தொல்லைகள் இருந்தன. சில இடங்களில் ஒட்டக் கூடாது என்றும் சில இடங்களில் ஒட்ட வேண்டும் என்றும் மக்கள் தொந்தரவு செய்திருந்தனர். ஒட்டும் இடத்தைத் தேர்வு செய்வதில் சுயமாகச் செயல்பட முடியவில்லை. பலரும் கேள்விகள் கேட்டு ஓரிடத்திலேயே வெகுநேரம் இருக்கச் செய்ததும் நடந்தது. நகரத்துக்குள் ஒட்டியவர்களுக்குத்தான் பிரச்சினை ஒன்றும் இல்லை.

எல்லாவற்றையும் கேட்ட மானேஜர் 'பகலில் போஸ்டர் ஒட்டப் போவது இத்தோடு கடைசி. இனிமேல் இரவில்தான் ஒட்டப் போக வேண்டும்' என்று சொல்லிவிட்டார். அதுதான் சரி. முதல் நாள் பார்த்த போஸ்டர் காணாமல் போய் மறுநாள் பார்க்கையில் புதுப்போஸ்டர் சுவர்களில் அலங்கரிக்கும் அழகைத் திடுமெனப் பார்த்தால் ஒரு ஈர்ப்பு உருவாகும். அது எப்படிப்பட்ட படமாக இருந்தாலும் ஒருமுறை போஸ்டரை நின்று நிதானமாகப் பார்க்கத் தோன்றும். போஸ்டர் ஒட்டும்போதே பார்த்துவிட்டால் ஈர்ப்பு இருக்காது. இரவுகளில் போஸ்டர் ஒட்ட நான் அதிகம் போனதில்லை. வெகு சில சந்தர்ப்பங்களில் பேச்சுத் துணைக்கான ஆளாகச் சென்றிருக்கிறேன். கருகும்மென்ற அமாவாசை இருட்டிலும் பின்னிரவு நிலவொளி படர்ந்த தேய்பிறை நாட்களிலும் ஆளரவமற்ற புளியமரச் சாலைகளில் போய் வந்த அந்நாட்கள் என்னுள் பெரும் சந்தோசமான தருணங்களாகவே பதிந்திருக்கின்றன.

மறைந்து போன தடங்கள்

மூன்று பெண்கள் மூன்று ஆண்கள் ஒரு விடுகதை ஒரு தொடர்கதை

வசந்தகுமாரன்

உலக நாகரிகத்தின் மெல்லிய வெளிச்ச கீற்று என்பது ஆண் பெண் உறவு சார்ந்த பிணைப்பில் தான் தோன்றியதாக எங்கோ படித்ததாக ஞாபகம். அந்த உறவுகளே இந்த வாழ்க்கையை கலைத்துபோட்டு பல சித்திரங்களை தொடர்ந்து வரைந்து கொண்டே இருந்திருக்கிறது. நமது சுய கவனங்கள், அசட்டுத்தனமான எண்ணங்கள், சின்னஞ்சிறிய ஆசைகள், பெரும் வக்கிரங்கள், மூர்க்கமான வன்மங்கள், சின்னஞ்சிறு பரவசங்கள்,நம்பமுடியாத தியாகங்கள், எந்த நிலைக்கும் சிக்காமல் தறிக்கெட்டு குதிரைபோல ஒடும் மன வேகங்கள் யாவும் ஆண் பெண் உறவுகள் காட்டும் விசித்திரங்களே. இதன் பொருட்டு கலைகள் யாவும் இந்த உறவின் மைய்யத்தை சுற்றி ஆற்றுச்சுழிப்போல சுழன்று கொண்டிருப்பதில் ஆச்சர்யம் ஒன்றுமில்லை. ஒரு விசித்திரம் இன்னொரு விசித்திரத்தை தழுவுவதில் ஏற்படும் மோகம் இயற்கையான ஒன்றுதான். தமிழ் சினிமா தன்னை பெருமளவு நிறுத்திக்கொண்டது காதல் எனும் இந்த மோக அஸ்திரத்தில்தான். வணிக ரீதியாக தமிழ்சினிமா வீழும்பொதெல்லாம் அந்த துறையை வீழாமல் பார்த்துக்கொண்டதில் காதல் கதைகளுக்கு பெரும் பங்கு உண்டு. தமிழ் வணிகக்கதைச் சூழலில் காதல்

இல்லாமல் ஒரு வாழ்க்கை சாத்தியப்படுமா என்று தெரியவில்லை. ஆனால் அந்த உணர்வு முதிர்ச்சியற்ற கதாசிரியரின் அல்லது இயக்குநரின் அசட்டுத்தனங்களை வெளிபடுத்திய ஒரு ஆதாரமாகவே பெரும்பாலும் இருக்கிறது. பெரும் அபத்தமான குப்பைகளில் ஒருசில ரத்தினங்களையும் சேர்த்தே கவனமில்லமால் வீசிவிடுகிறோம். ஒரு விடுகதை ஒரு தொடர்கதை எனும் இந்த திரைப்படம் நிச்சயம் முழுநீள காதல் திரைப்படம் அல்ல ஆனால் காதல் எனும் அடிப்படை உணர்வே இப்படத்தில் உள்ள கதாபாத்திரங்களை செயல்படவைக்கிறது. மிக அசந்தர்ப்பமாக நீண்ட நாட்களுக்கு முன், ஒரு தினத்தின் இடைவெளியில் இந்த திரைப்படத்தின் ஒரு முக்கிய காட்சியை நான் பார்க்க கிடைத்தது. நாள் விபரம் ஏதும் என் நினைவில் இல்லை. ஆனால் ஒரு தொலைக்காட்சியில் தான் பார்த்தேன் எனும் ஞாபகம் மட்டும் உள்ளது. படத்தின் அந்த ஒரு காட்சி மட்டுமே இந்த திரைப்படத்தை தேடிப்பார்க்கும் அவசியத்தை தொடர்ந்து மனதில் எழுப்பி கொண்டே இருந்தது. அந்த காட்சியை காணும் யாரையும் வாழ்வில் ஒரு முறையெனும் ஒரு முதிர்ந்த மனநிலையை நோக்கி இட்டுச்செல்லும். பெரும் உலகத்திரைப்படங்கள் போன்றவற்றிலும் கூட இத்தகைய சமநிலை தவறாத ஒரு காட்சி இருந்திருக்குமா எனத் தெரியவில்லை. ஒன்று உணர்ச்சி மேலோங்கிவிடும் அல்லது அறிவும் தத்துவமும் கடைவிரித்து படைப்பாளனின் தன்மையை முன்னிலைபடுத்தும். என்னளவில் அந்த காட்சி மிக நேர்மையாகவும் கவனமாகவும் எடுக்கபட்டிருந்தது. காட்சி இதுதான்.....

ஒரு நடுத்தரவர்க்க கணவன் வேலை விஷயமாக டெல்லி செல்லும் சமயம் விமானம் கோளாறனதால் பெங்களூரில் ஒரு விடுதியில் தங்க நேர்கிறது. விடுதி அறையின் தனிமையும் ஏகாந்தமும் அவனுக்கு அவனது மனைவியின் அருகாமையை ஞாபகம் ஊட்ட அவளோடு நெருக்கமாக இருந்த தருணங்களை யோசிக்கிறான். திரையில் அது பாடலாகவும் விரிகிறது. அவனது எண்ணம் முழுவதும் அவனது மனைவிதான் வேறு ஒருவருமில்லை. அந்த தனிமையில் மனைவியிடம் இருந்த நெருக்கத்தை பற்றி யோசிப்பதே பேரின்பத்தை அவனுக்கு கொடுக்கிறது. பாடல் முடிகிறது அறையின் கதவை யாரோ தட்டுகிறார்கள். திறந்து பார்க்க காவல்துறை நபர்கள் நிற்கிறார்கள். உள்ளே இருக்கும் பெண்ணை வெளியே அனுப்பச்சொல்லி மிரட்டுகிறார்கள். அவனது கௌரவத்தை சந்தேகித்தவர்கள் மீது கோபப்படுகிறான். தான் மிகவும் கண்ணியமான தொழில் செய்வதாகவும் அவர்கள் நினைப்பது போல் தான் மட்டமான எண்ணம் உடையவன் இல்லை என்று கூறி, தேவையெனில் உள்ளே போய் பார்க்குமாறு காவல்துறையினரை கோபத்துடன் வலியுறுத்துகிறான். அந்த விடுதி முழுக்க நடந்த சோதனையில் நிறைய ஆண்களும் பெண்களும் பிடிபடுகிறார்கள். ஒரு ஜோடி மட்டும் தாங்கள் கணவன் மனைவி என்றும் தேனிலவுக்காக வந்திருப்பதாகவும் கூறி காவல் துறையினரிடம் மறுப்பு தெரிவிக்க, காவல்துறையை சார்ந்தவர் எதுவாக இருந்தாலும் காவல் நிலையத்தில் பேசிக்கொள்ளலாம் என்று அழைக்கிறார்.

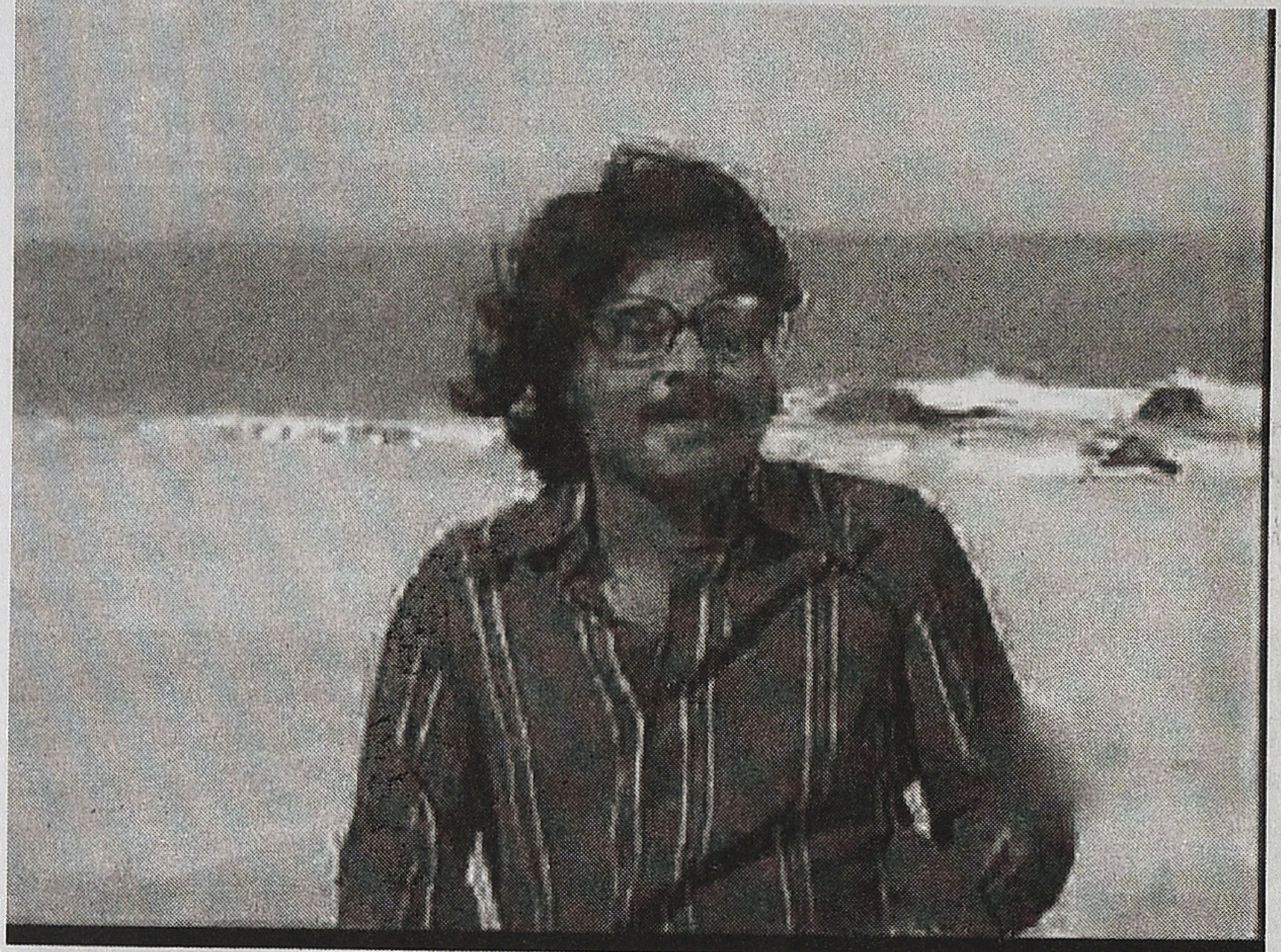
இப்பொழுது நடுத்தரவர்க்க கணவன் தன் பக்கத்து அறையின் வாயிலில் நின்று வாதிடும் ஒரு ஜோடியை பார்க்கிறான். அந்த ஜோடிக்கும், பார்த்த கணவனுக்கும் பேரதிர்ச்சி, நடுத்தர வர்க்க கணவன் மெல்ல அவர்களை நோக்கி வருகிறான். காவல் துறை ஆய்வாளரிடம் தனக்கு அந்த இளஞ்ஜோடி நன்றாக தெரியும் என்றும் அவர்களது திருமணத்திற்கு தான் சென்று வந்ததாகவும், தன் வார்த்தையை நம்பவேண்டி தனது தொழில்

நிமித்தமான அட்டையை கொடுத்து அந்த ஜோடியை காவல்துறையினரிடமிருந்து விடுவிக்கிறான். காவல்துறை போனதும் அந்த பெண் ஓடிவந்து நடுத்தரவர்க்க கணவனின் காலில் விழுந்து தன்னை மன்னிக்கச் சொல்கிறாள். அதற்கு அவனது பதில்.. தான் இப்பொழுது மன்னிக்க கூடிய மனநிலையை கடந்துவிட்டதாக கூறி அந்தப்பெண்ணை அழைத்து வந்தவனுடன் சேர்த்து வைக்கிறான். காலில் விழுந்த அந்த பெண், வேறுயாருமில்லை..? வீட்டில் வேலையாக இருப்பாள் என நினைத்துகொண்டிருந்த அவனது மனைவி. அவள் உடன் வந்தவன் அவனது கல்லூரித்தோழன். அந்த நடுத்தர வர்க்க கணவன் எடுத்த நிதானமான முடிவில் இந்த காட்சியை பார்க்கும் யாவருக்கும் முதிர்ச்சியின் ஊடாட்டம் மனதின் ஆழத்தில் அதிர்வை ஏற்படுத்திக்கொண்டேயிருக்கும். ஆகச்சிறந்த காட்சிகளை தமிழ் சினிமா பலத்திரைப்படங்களில் கொண்டு வந்து கொட்டிக்கொண்டே தான் இருக்கிறது. ஆனால் அப்படியான காட்சிகள் பெரும்பாலும் கேளிக்கையாகவும், இயக்குநருக்கு ஊடகத்தின் மீதுள்ள ஆளுமையையும் மட்டுமே நிருபிக்கிறது. ஒரு படைப்பில் தன்னை இழந்து அதே சமயம் விதியின் ஓட்டத்திற்கு ஓடி கவனத்தோடு காட்சிகளை வகுத்தவர்களே பெருங்கலைஞர்களாகிறார்கள். எம்.ஏ.காஜா எப்படி அந்த இடத்தை பெறாமல் போனார் என்று தெரியவில்லை. எப்படி அவர் கைகழுவி விடப்பட்டார் என்ற காரணமும் தெரியவில்லை. அவரை கைகழுவிவிட காரணத்தை தேடிகண்டுபிடிப்பதை விட அவரது இந்த திரைப்படத்தில் வாழ்க்கைப்பற்றிய அவரது சமநிலை தவறாத முதிர்ச்சியான பார்வையை பற்றி விவரிப்பதே நாம் அவருக்கு செய்யும் நியாயமாக இருக்கமுடியும்.

ஒரு விடுகதை ஒரு தொடர்கதை எனும் இந்த திரைப்படம் மூன்று பெண்கள் மூன்று ஆண்களின் ஊடாக வந்த காதல் உணர்ச்சி பற்றிய ஒரு கதை. தியாகு, பாஸ்கர்,மோகன், கமலா, லலிதா, மீனா எனும் பெயர்கள் கொண்ட இந்த ஆறு கதாபாத்திரங்களும் நமது அன்றாட வாழ்வில் காணமுடியாதவர்கள். இவர்கள் அனைவரும் கதைகளில் மட்டுமே காணப்படும் மனிதர்கள். இவர்களிடையே ஊடாடும் உணர்ச்சிதான் நிகழ்காலத்துக்கும் பொருந்தக்கூடிய ஒன்றாகவும், நாம் தொடர்ந்து நம் மனதில் விவாதிக்கூடிய முடிவுகளை இந்த கதாபாத்திரங்கள் எடுப்பதுதான், இந்த திரைப்படத்தை தமிழ்சினிமாவின் முக்கியமான ஒரு

சினிமாவாகவும் நிறுத்துகிறது.

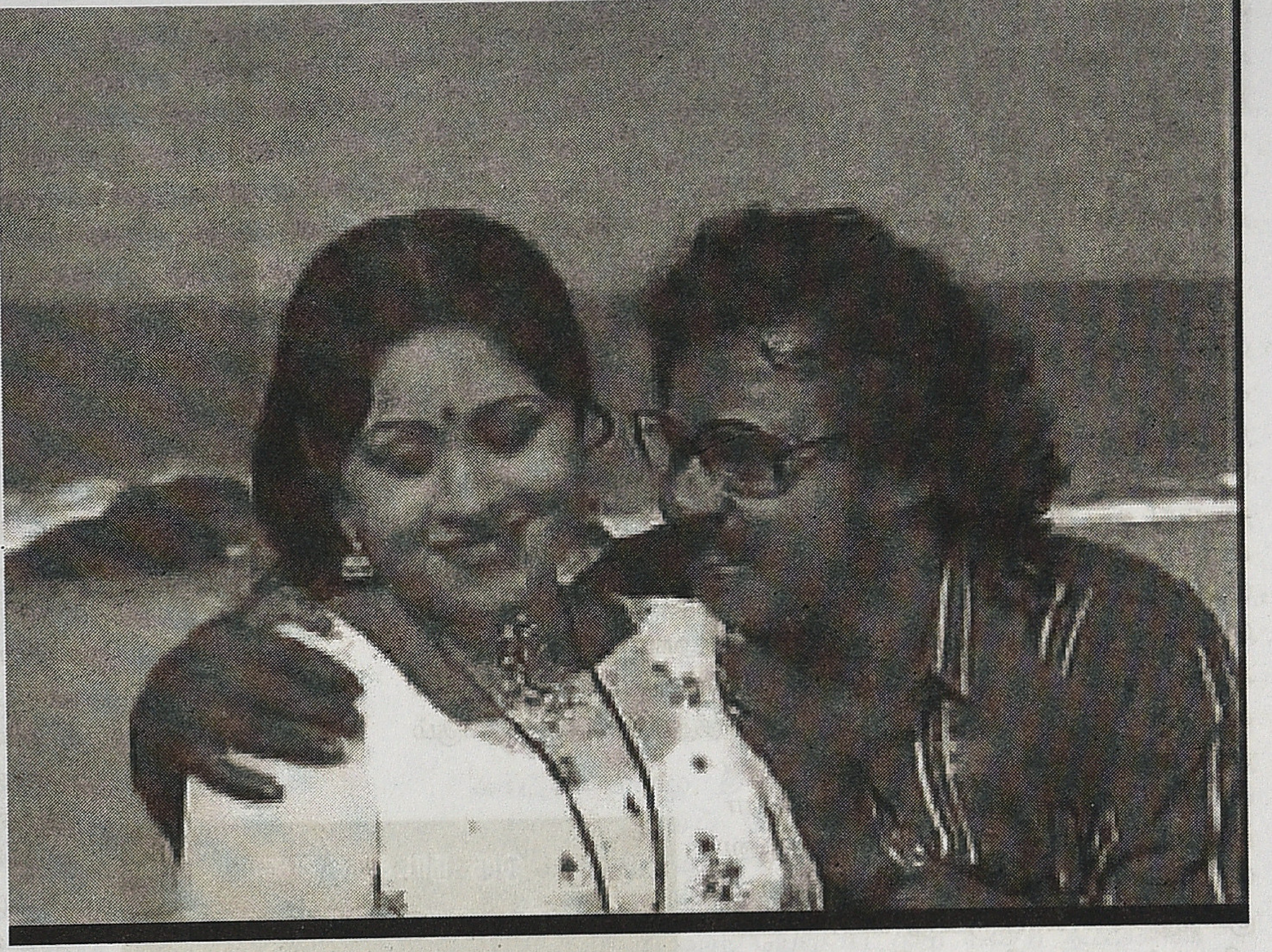
கதை இடையில் இருந்து தான் தொடங்குகிறது... தியாகு தன் தங்கையை கல்லூரி விடுதியில் தங்க வைத்து, ஒரு நிறுவனத்தில் மேலாளர் பொறுப்பை ஏற்கிறார். அங்கு தட்டச்சர் கமலாவை சந்திக்கிறார். இருவரும் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்து அதிர்ச்சியடைகிறார்கள். தியாகு கடந்த கால வாழ்க்கையை யோசித்து பார்க்கிறார். அவர் ஒரு தட்டச்சு பள்ளியில் படிக்கும் சமயம் கமலா மீது ஆழ்ந்த காதலோடு அவளை பின் தொடர்ந்து திரிந்து அலைய, ஒரு சமயம் கமலா, தியாகுவின் காதலை ஏற்றுக்கொள்கிறாள். இருவருக்கும் காதல் பெரும்பாலும் கடிதத்தின் வழியே நடக்கிறது. ஒரு நாள் திடிரென்று கமலாவின் அப்பாவுக்கு வேலை இடமாற்றம் நடக்க, கமலாவால் தியாகுவை பார்த்து நேரடியாக சொல்லக்கூட முடியவில்லை. தியாகு விபரம் தெரிந்து தேடிவருவதற்குள் பஸ் பறந்தோடிவிடுகிறது. அப்பொழுது வாழ்க்கையில் தவறவிட்ட கமலாவை தியாகு இப்பொழுதுதான் காண்கிறார். கமலாவுக்கு இப்பொழுது வேறு ஒருவருடன் திருமணமாகிவிட்டது. தியாகுவிற்கு கமலாவின் கணவனை காணவேண்டும் என்று ஆசை, அதை கமலாவிடம் தெரிவிக்கிறார். கமலா பார்க்கலாம் என்று



அலட்சியமாக பதில் சொல்கிறாள்.

தியாகு ஒரு நாள் கமலாவோடு பேசி நடக்கும் சமயம் பஸ்ஸிலிருந்து இறங்கும் லலிதாவை பார்க்கிறார். கமலாவோடு விடைபெற்று யாரும் அறியாதவாறு லலிதாவை பின் தொடர்கிறார். லலிதா ஒரு மருந்துக்கடைக்கு செல்கிறாள். மிகக்குறைந்த பணத்தை வைத்திருக்கும் அவளால் அந்த மருந்தை வாங்கமுடியவில்லை. இப்பொழுது தியாகு அந்த வீட்டிற்கு மருந்தை வாங்கிக்கொண்டு வந்து, இரண்டு கால்களும் நடக்க முடியாமல் படுக்கையில் இருக்கும் கமலாவின் கணவன் பாஸ்கரிடம் அந்த மருந்தை தருகிறான். தியாகு ஏற்கனவே நிறைய உதவிகள் அந்த குடும்பத்திற்கு செய்திருக்கிறான். அதனால் பாஸ்கர் அவனிடம் மருந்தை வாங்க மறுக்கிறான். பாஸ்கரின் மனைவி லலிதா மூன்று குழந்தைகளோடு வறுமையில் போராட தியாகு அவர்களுக்கு அனைத்து உதவிகளையும் செய்கிறான். இந்த உதவியை கமலா தவறாக புரிந்து கொண்டு தியாகுவிடம் பேசமால் ஒதுங்கிவிட. ஒரு நாள் தியாகு கமலாவின் புறக்கணிப்பை பற்றி கேட்க, கமலா தியாகுவின் கள்ள உறவைப்பற்றி கேள்வி எழுப்புகிறாள். அதற்கு தான் உதவி செய்வது இன்னொருவனின் மனைவிக்கு அல்ல அது தன் முன்னாள் மனைவி என்று தன் மண வாழ்வின் முற்பகுதியை கமலாவிடம் சொல்கிறான். தியாகு ஒரு சராசரி கணவனாக இல்லாமல் தன் மனைவியை மிகவும் சுதந்திரமாகவும் அவளது சுய விருப்பத்துடன் மணவாழ்க்கையை நடத்திச்செல்கிறான். அச்சமயம் அவனுக்கு அறிமுகமாகும் கல்லூரி நண்பன் பாஸ்கர் அவனது மனைவி லலிதாவை வசியப்படுத்துகிறான். லலிதாவும் அவனது விருப்பத்திற்கு உடன்படுகிறாள். நிலைமை விபரீதமான முடிவில் கொண்டு போய் விடுகிறது. லலிதா பாஸ்கரின் கள்ளக்காதல் தியாகுவின் மனமுதிர்ச்சியான முடிவில் கொண்டுபோய் நிறுத்துகிறது. ஏற்கெனவே விவரிக்கப்பட்ட காட்சியின்வழி அந்தக் கதையை கேட்ட கமலாவுக்கு தியாகுவின் மீது கூடுதலான மரியாதை தோன்றுகிறது. இன்னொரு சமயம் கமலாவின் கணவன் மோகனைப்பற்றி தியாகு அறிய நேர்கிறது. கமலாவின் கணவன் மோகன் ஒரு காதல்பிரியன் தன் மனைவியைத்தவிர மற்ற பெண்களுடன் ஊர்சுற்றுவதே அவனது பொழுதுப்போக்கு, இப்பொழுது அவனோடு சுற்றுவது தியாகுவின் தங்கை மீனா. இந்த விஷயம் தியாகுவிற்கு தெரியாது. அவன் தன் தங்கை விடுதியில் தங்கி படித்துகொண்டிருக்கிறாள் என நம்பிக்கொண்டிருக்கிறான். மோகன் தன் மனைவி கமலாவை சடங்காக கூட தொட்டதில்லை. கமலா நிச்சயம் தன் கணவனின் மனம் ஒரு நாள் மாறும் என்று ஆழமாக நம்புகிறாள். ஆனால் கமலாவின் மண வாழ்க்கை எந்தவித மாறுதலும் இல்லாமல் கமலாவை வஞ்சிக்கிறது. மனமொடிந்து போகிறாள் கமலாவுக்கு தியாகுவுடனான ஒரு கட்டுப்பாடான காதலைத்தவிர வேறு எந்த வசந்தமும் அவளது வாழ்க்கையில் வரவேயில்லை. மோகன் மீனாவை பயன்படுத்தி ஏமாற்றிவிடுகிறான். கமலாவுக்கு இந்த விஷயம் தெரியவருகிறது. அவள் மீனாவின் பக்கம். மீனா தியாகுவின் தங்கை என்று கமலாவுக்கு தெரியாது. இருப்பினும் மீனாவுக்காக தன் கணவனிடம் போராடுகிறாள். மோகனின் பெண்கள் பட்டியலில் மீனாவும் ஒருத்தி என்று பதில் சொல்கிறான். இறுதியாக தியாகுவுக்கும் தன் தங்கை மீனா பாதிக்கபட்ட விஷயம் தெரிகிறது. அவன் மோகனிடம் பேசமுடிவெடுக்கிறான். முடிவாக அவன் வந்து சேர்ந்தது கமலாவின் வீட்டுக்கு, கமலாவின் கணவனே தன் தங்கையை ஏமாற்றியவன் எனத்தெரிந்ததும் மோகனை சந்திக்காமல் கமலாவை பார்த்துவிட்டுச்செல்கிறான். மீனா தியாகுவின் தங்கை எனும் விஷயம் கமலாவுக்குத் தெரியவருகிறது. தியாகு தன் தங்கை மீனாவை தன்னுடன் ஊருக்கு அழைத்துச்செல்ல முடிவெடுக்கிறான். ஆனால் கமலா தன் உயிரை மாய்த்து மீனாவுக்கு வாழ்க்கையை விட்டுக் கொடுக்கிறாள். அதிர்ச்சியில் இருந்து மீளாத தியாகு, லலிதா பாஸ்கரிடம் விடைபெற்று வேறு ஒரு ஊருக்கு இடம் மாறுகிறான்.

ராம் ரஹீம் எனும் இருவர் சேர்ந்து எழுதிய இந்த கதை பெரும்பாலும் நாவல் வடிவம் போல இருக்கிறது. ராம் என்பவர் இப்பொழுதைய இராமநாரயணையும் ரஹீம் என்பவர் எம்.ஏ.காஜாவையும் குறிப்பதாக



திரைப்பட வல்லுநர் ஒருவர் தகவல் சொன்னார். இயக்குநர் ராஜசேகர் (விக்ரம்,படிக்காதவன்) உரையாடலை எழுதியிருக்கிறார். திரைக்கதை இயக்கத்தை எம்.ஏ.காஜா கையாண்டிருக்கிறார். இந்தத்திரைப்படத்தில் கதையின் கதாபாத்திரங்கள் எடுக்கும் முடிவுகள் நாம் அன்றாடம் வாழ்வில் தடுமாறும் நிகழ்வுகளே. அதை ஒரு கலைஞன் எப்படி எதிர்கொள்கிறார் என்பது தான் சவாலை ஒன்று எம்.ஏ.காஜா எந்த தடுமாற்றமும் இல்லாமல் சாவலை எதிர்கொள்வது மட்டுமில்லாமல் நிதானத்தையும் கடைபிடித்து, அபத்தமான தீர்வுகள் எதையும் கூறாமல் கதாபாத்திரத்தின் குணாதிசயங்களின் வழியாகவே முடிவை ஏற்படுத்துகிறார். வாழ்வின் நிர்கதியான தருணங்களில் பெரும்பாலனோர் திடுக்கிடும் முடிவுகளையே எடுக்கிறார்கள். ஆனால் காஜா படைத்துள்ள தியாகுவின் கதாபாத்திரம் மிகச்சிறந்த ஆளுமையுள்ள தமிழ்கதாபாத்திரம். அயல் சிந்தனைகள் எதையும் தழுவி கதாபாத்திரத்தை வரையாமல் தமிழ்ச்சூழலில் வாழும் ஒரு சராசரி மனிதனின் குணாதிசயங்களை ஒட்டியே தியாகுவின் கதாபாத்திரம் உருவாக்கபட்டது நாம் பெருமைப்படக்கூடிய ஒன்று. தியாகு போன்ற ஒரு முன்னோடியான கதாபாத்திரமே நிகழ்கால சமுகத்தேவையாக இருக்கிறது. தியாகு கொண்டிருந்த ஒரு முதிர்ச்சியான மனநிலையை நம் வாழ்க்கை நேர்கொண்டிருந்தால் கள்ளக்காதல் எனச்சொல்லப்படும் உறவில் இருந்த பெரும்பாலான பெண்கள் படுகொலைகளில் இருந்து காப்பாற்றபட்டிருப்பார்கள். அவரவர்க்கான அந்தரங்கம் மதிக்கப்பட்டிருக்கும். அவ்வாறான கவனத்தில் இந்த திரைப்படத்தை பார்த்தால் எம்.ஏ.காஜா மிகவும் சமுக பொறுப்புடன் இந்தக்கதையை நகர்த்திச்செல்கிறார். வணிக நிர்பந்தங்கள் நிரம்பிய என்பதுகளில் தமிழ்சினிமாவை ஒருவர் இப்படி உருவாக்கியதே பெரும் சாதனைதான். அவருக்கு நவீன இலக்கியம் மற்றும் உலகசினிமா பரிச்சயம் இருக்குமா என்பது போன்ற விஷயங்கள் தெரியவில்லை. ஆனால் அதற்கான கூறுகள் அத்தனையும் தமிழ்வாழ்க்கைச்சூழலுடன் அவரது இந்த திரைபடத்தில் இருக்கிறது. தியாகு எனும் கதாபாத்திரத்தில் விஜயன் எனும் நடிகரைத்தவிர என்னால் வேறு ஒருவரையும் யோசிக்கமுடியவில்லை. அவர் எவ்வளவு பெரிய ஆளுமையுள்ள நடிகராக இருந்தாலும்....? ஏனெனில் இந்த கதாபாத்திரம் பிரதிபலிக்கவேண்டியது வாழ்வின் தெறிப்புகளை மட்டுமே.. சுய அட்டகாசங்களை அல்ல. அதை மிக கவனமாக புரிந்துக்கொண்டு செய்திருக்கிறார் விஜயன். அவரது உருவம் ரசிகர்களை வசியம் செய்யக்கூடிய சினிமா முகம் அல்ல, அவரது பாவனைகள் ஒரு சராசரி தென்னிந்தியனின் சாயலை கொண்டது. கதையில் கதாபாத்திரத்தை மீறி வேறு எந்த சேட்டையும் செய்யாமல் தன் வேலையை மட்டுமே செய்யும் ஒரு மகத்தான கலைஞன் விஜயன். இந்த திரைப்படத்தில் தியாகுவாக அவர் வாழ்ந்துக்காட்டியிருக்கிறார் மிக மிக கவனமாகவும் நேர்த்தியாகவும் இருக்கிறது அவரது நடிப்பாற்றல். குறையாக சொல்வோமென்றால் அவரது வசன மொழியில் ஒலிக்கும் மலையாள தன்மை மட்டுமே. கதையை தொடங்கி முடிப்பது அவரது கதாபாத்திரமே எனவே இயக்குநர் முழுமையாக விஜயனை நம்பி கதையை நகர்த்தும் சமயம் விஜயனும் காஜாவும் தாங்கள் எடுத்துக்கொண்ட கதைக்கு மிகவும் நேர்மையாக நடந்தக்கொண்டிருக்கிறார்கள். இருவரிடமும் எவ்வித சிறு சறுக்கலோ சலனமோ இல்லை. இப்படியாக வீசும் சூறைக்காற்றில் சில ஆலவிருட்சங்கள் அசராமல் தன் வேர்களின் துணையோடு மண்ணைப்பிடித்து கம்பீரமாக நிற்கும், அப்படி நிற்கும் இன்னொரு மகத்தான கலைஞர் ஷோபா. அப்படித்தான் கதையை தலையில் சுமந்து நடக்கிறார் ஷோபா. கமலா எனும் கதாபாத்திரத்தில் அவர் வாழ்ந்து காட்டிய விதம் இந்த திரைப்படத்தை ஒரு நிரந்தமான அற்புதத்திற்கு நகர்த்தி செல்வது ஷோபாவின் நடிப்பும் ஒரு முக்கிய காரணம். ஒவ்வோரு காட்சியிலும் ஷோபாவை மீறி வெளியேற பார்வையளனுக்கு அனுமதி இல்லை. அந்த அளவில் அவர் வசனத்தை உள்வாங்கி பேசும் விதம் பேரற்புதம் இந்த வசனம் ஒரு தற்செயல்தான் என்று நான் அழுத்தமாக நம்புகிறேன். காட்சியானது தன் கணவனின் இச்சைக்கு பலியான அப்பாவிக்கல்லூரி மாணவியான மீனாவிடம் கமலா(ஷோபா) பேசுவது.. .....

விளையாட்டுத்தனமா உன்ன மாறிப்பொண்ணுங்க பண்ணுற காரியம் எந்த அளவுக்கு மத்தவங்கள பாதிக்குதுனு உங்களுக்கெல்லாம் புரியறதில்ல...

இந்த உரையாடலும் அதை பேசிய ஷோபாவும் நிகழ்காலத்தின் அப்பட்டமான இறந்த கால ஆதாரங்கள். கமலாவாக நடித்த ஷோபா அந்த கதாபாத்திரத்தை தமிழ்பெண்களின் மௌனமான சாட்சி என்று சொல்லலாம். தனது மோசமான கணவன் ஒரு நாள் திருந்துவான் எனும் நம்பிக்கையே தமிழ்வாழ்க்கையை பெரும்பாலும் நடத்திச்செல்கிறது. இத்திரைப்படத்தில் ஷோபாவின் கலாநேர்ந்தியான நடிப்பு என்பது தமிழ்குடும்ப அமைப்பில் கணவனை நம்பி இருக்கும் பெண்களின் வரலாற்று குறிப்பு. எந்த காட்சியிலும் அவர் கவனம் பிசகவில்லை இயக்குநர் ஒரு கதாபாத்திரத்தின் தன்மையை விளக்கி நடித்துக்காட்டவே முடியும்.. வாழ்ந்து காட்டமுடியாது, ஷோபா வாழந்து

காட்டி கமலாவை இன்னும் உயிரோடு இருக்கவைக்கிறார். தன் கணவன் ஒரு சடங்கு அடிப்படையில் கூட தன்னை இன்னும் தொட வில்லை என்று அவர் அங்கலாய்ப்போடு கூறும் விதம் ஒரு இயக்குநர் விளக்கி நடிக்கவைத்த்தாக தெரியவில்லை ஷோபாவுக்கே உரிய வாழ்வின் மீதான தனித்தன்மையான கவனமே அத்தனை சிறப்புகளையும் அந்த காட்சியில் வெளிக்கொணர்கிறது.

தமிழ்சினிமா விபத்தாய் தவறவிட்ட ஒரு அரும்பெரும் பொக்கிஷம் என்பது இப்படத்தில் ஷோபாவின் திறமையை காண்பவர்க்கு புரியும். சில அசாதராணங்களை பார்த்து நாம் அசந்து போவது வாழ்வில் வரக்கூடியதே.. சில நேரங்களில் அம்மாதிரியான அசாதரணங்கள் தற்செயலாக நடந்து விடும். ஷோபா அப்படியான தற்செயல் இல்லை என்று அழுத்தமாக வாதிட இந்த காட்சியை கூறலாம். ஷோபாவின் கணவனுக்கு தொலைபேசி வருகிறது.. ஷோபா எடுத்துப்பேசுகிறார். எதிரே அவளது கணவனை காதலிக்கும் மீனா. அவளுக்கு தெரியாது ஷோபாவின் கணவன் திருமணமானவென்று, குளித்துக்கொண்டிருக்கும் தன் கணவனுக்கு ரீசிவரில் ஒரு கையை வைத்து அழுத்தி, ஷோபா ஏங்க யாரோ மீனாவாம் உங்க்கிட்ட பேசனும்னு சொல்றாங்க? அதற்கு கணவன் தான் குளித்துக்கொண்டிருப்பதாகவும் என்ன விஷயம் என்று கேட்கச்சொல்கிறான். ஷோபா மீனாவிடம் தொலைபேசியில் 'குளிக்கிறாரம்.. என்ன விஷயம்னு கேக்கச்சொன்னாரு' மீனா... 'இன்னிக்கி சாயங்காலம் அவரை எலியட்ஸ் பீச்சுக்கு வரச்ச்சொன்னேன்னு சொல்லுங்க' ஷோபா.. 'ஏங்க இன்னிக்கி சாயங்காலம் எலியட்ஸ்பீச்சுல உங்களுக்காக காத்திருப்பாங்களாம்' என்க.. கணவன் சரி என்கிறான். உடனே தொலைபேசியில் மீனா, ஷோபாவிடம் நீங்கள் யரொன்று கேட்க.. ஷோபா உடனே தன் கணவனிடம் ஏங்க என்ன நீங்க யாருன்னு கேக்காறங்க.. என்றதும், கணவன் ஒரு சில நொடிகள் யோசித்து வேலைக்காரின்னு சொல்லு என்க ஷோபா மீனாவிடம் தொலைபேசியில் வேலைக்காரி என்கிறார். வேலைக்காரி எனும் வசனத்தை அவர் சொல்லும் விதம் வாழ்வின் விளிம்பு வரை சென்று பேரனுபவத்தை பார்த்த ஒரு பெண்ணாக அந்த வாக்கியத்தை அவர் உச்சரிக்கிறார். அவரது முகபாவனை இன்னும் என் நெஞ்சை ரணமாக அறுத்துக்கொண்டிருக்கிறது.

ஒரு நாடகத்தன்மை கொண்ட ஒரு திரைப்படத்தை காட்சிவடிவமாக சொல்வதில் எம்.ஏ.காஜா நிகரற்றவர் என்று தைரியமாக சொல்வேன். காரணம் அவர் எடுத்துகொண்ட இந்த கதைவடிவம் மிக மோசமான மனித்தவறுகள் கொண்டவை. முக்கியமாக தமிழ்ச்சூழலின் குடும்ப அமைப்பில் மனைவிமார்களின் தடம் மாறுதல் கவனமாக கையாளபடவேண்டியது.

ஒரு நாடகத்தன்மை கொண்ட ஒரு திரைப்படத்தை காட்சிவடிவமாக சொல்வதில் எம்.ஏ.காஜா நிகரற்றவர் என்று தைரியமாக சொல்வேன். காரணம் அவர் எடுத்துகொண்ட இந்த கதைவடிவம் மிக மோசமான மனித்தவறுகள் கொண்டவை. முக்கியமாக தமிழ்ச்சூழலின் குடும்ப அமைப்பில் மனைவிமார்களின் தடம் மாறுதல் கவனமாக கையாளபடவேண்டியது. அதை ஒரு ஜனரஞ்சகமான திரைப்படமாக்க, சமுகப்பார்வையுடன் ஆழமான முதிர்ச்சியும் இயக்குநருக்கு தேவை. வெறும் புரட்சிப்பட ஆவேசத்தில் இந்த திரைக்கதையை அவர் ஆளுமை செய்த்தாக எனக்கு படவில்லை. மிக கவனமாகத்தான் கதாபாத்திரங்களின் விதிகளை தொகுத்து விளக்கிச்செல்கிறார். ஷோபாவும் விஜயனும் திரைக்கதையில் முதல் முறையாக சந்திக்கும் சமயம் இருவரும் காட்டும் அதிர்ச்சியிலிருந்து கதை விரிகிறது. அந்த அதிர்ச்சியை மிகையாக காட்டாமல் தொடர்ந்து வரும் காட்சியில் அவர்களுக்கு ஏற்பட்ட பிணைப்பின் வழியாக பார்வையாளனுக்கு ஒரு புதிய அனுபவத்தை கொடுத்து கதையை விவரிக்கிறார். அடுத்துவரும் பத்துநிமிடங்கள் வசனங்கள் இல்லாமலேயே கதை நகர்வது இன்னுமொரு சிறப்பம்சம்.

இந்தபடத்தில் தொழில்நுட்பத்தின் சிறப்பான ஒன்று படத்தொகுப்புதான் வெள்ளைச்சாமியும் கேசவனும் சேர்ந்து படத்தொகுப்பை செய்திருக்கிறார்கள். முக்கியமாக கணவனிடம் லலிதாவும் மோகனும் கையும் களவுமாக மாட்டிக்கொள்ளும் விடுதிக்காட்சியில் மூவரின் முகபாவனைகளையும் வெவ்வேறு கோணத்தில் வெறும் பனிரெண்டு பிரேம்கள் வைத்து ஒரு காட்சியை தொகுத்திருக்கிறார்கள். இவர்கள் இருவரின் தொகுக்கும் திறன்களை திரைப்பட ஆர்வலர்கள் பார்த்துகற்றுக் கொள்ளவேண்டிய ஒன்று. குறுந்தகடில் ஒரு திரைப்படத்தை பார்த்து ஒளிப்பதிவுப்பற்றி விமர்சிப்பது அல்லது பாராட்டுவது ஏற்புடையதாக எனக்குபடவில்லை. இசையை கங்கை அமரன் செய்திருக்கிறார். இரண்டு பாடல்கள் எப்பொழுதும் வசிகரிக்ககூடிய ஒன்று நான் இரண்டையும் கண்ணதாசன் எழுதியிருக்கிறார் என்றுதான் முன்னேற்பாடாக ரசித்தேன் அப்படி இல்லை. பாடல்களில் ஒன்று வாலி இன்னொன்று கங்கைஅமரன் எழுதியிருக்கிறார். நாயகன் அவன் மறுபுறம் விழியில் மனைவி அழகு.. எனும் பாடல் கேட்க கேட்க திகட்டதாது. இன்னொரு பாடல் விடுகதை ஒன்று தொடர்கதை ஒன்று.. இந்த பாடல் படமாக்கப்பட்ட காட்சியும் சூழலும் தமிழ்சினிமாவின் பாடலின் அவசியத்தையும் அந்த பாடல்கள் கிளர்ந்தெழுப்பிவிடும் மனமுதிர்ச்சியும், தமிழ்சினிமாப்பாடல்கள் ஸ்தாபித்திருக்கும் பெரும் வரலாற்றில் முக்கியமான தடங்கள். சினிமா பாடல்களை மேல் நோக்கிய பார்வையில் ஒரு சமுகத்தை உணர்ச்சி வசப்படுத்த முடியுமா என்று ஆதாரபூர்வமாக கேட்பவர்கள் இந்த பாடலை பார்க்கவேண்டும். சில காட்சிகளில் பின்னணி இசையை மிக அற்புதமாக குறிப்பாக விஜயன் தன் முன்னாள் மனைவியை சந்திக்கும் காட்சிகளில் வரும் ஒரு பெண்ணின் ஹம்மிங் மறக்கமுடியாத இசைக்கோர்வை.

எம்.ஏ.காஜாவுக்கு யதார்த்ததின் மீது உள்ள நம்பிக்கையை விட லட்சியங்கள் மீதும் தியாகத்தின் மீதும் அபராமான நம்பிக்கை இருக்கிறது. மிக எளிய மனிதர்களின் தியாகங்கள் வாழ்க்கையை புரட்டிப்போடக்கூடிய ஒன்று எனும் நம்பிக்கையில் இந்த திரைப்படத்தை இயக்கி இருக்கிறார். இந்த படமும் அதை உறுதிசெய்யும் வண்ணம் கதை கூறும் கருத்தாக படம் இறுதியில் நிறைவுறுகிறது.

வாசகர் கடிதம்

ஈரோடு 2
24.06.11

காட்சிப் பிழை திரை ஆசிரியர் திரு.வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன் அவர்களுக்கு,

வணக்கம்.

தங்களது "காட்சிப்பிழை திரை'' இதழினை தொடர்ந்து வாசித்து வருகிறேன். திரு. பெருமாள் முருகனின் "நிழல் முற்றம் சில நினைவுகள்'' மற்றும் திரு.சி.மோகனின் "நீராட இருக்கிறது நதி" ஆகிய தொடர்கள், வாசகனின் மனதுக்கு மிகவும் நெருக்கத்தை உருவாக்கும் வகையில் உள்ளன. தமது பால்யத்தில், வளர் பருவத்தில் தாம் கண்ட காட்சிகளின்/அனுபவங்களின் வெளிப்பாடுகளை நேர்மையான முறையில் வெளிப்படுத்தும்போது, அதி அற்புதமான படைப்புகளாக உருவாகி விடுகின்றன. அந்த வகையில், மேற்சொன்ன தொடர்காள் தங்களது இதழுக்கு அழகூட்டுகின்றன.

ஏப்ரல்மே 2011, இதழில் வெளியான உங்களது கட்டுரை "தமிழ் கலாசார நுண் அலகுகளும் அடித்தள மக்கள் சினிமாவும்" கட்டுரை, கடந்த 30 ஆண்டுகால திரைப்படங்களில் சிலவற்றை குறிப்பிடுகின்றது. "மண்வாசனை" திரைப்படத்தின் காட்சிகளை முழுமையாக உள்வாங்கி அப்படத்தில் ஒச்சாயி கிழவி பேசும் வசனங்களை அட்சரம் பிறழாமல் வெளிப்படுத்தியுள்ளீர்கள். தேனி வட்டாரத்தையும், தேவர் இனத்தின் அடையாளக் கூறுகளையும் அந்தப் படம் பிரதிபலித்த போதும், அது கொங்கு மண்டலத்திலும் வேறுபாடு ஏதுமின்றி ரசிக்கப்பட்டது. அதற்கு அத்திரைப்படத்தில் ஒலித்த மிகையற்ற வசன வெளிப்பாட்டு முறையே காரணம். தமிழ் சினிமாவில், வட்டார வழக்கு பேசுவதாக சில பாத்திரங்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால், அந்த வசனங்களைப் பேசுகின்ற நடிகன், நடிகை, இயக்குகின்ற இயக்குநர் எழுதுகின்ற வசனகர்த்தா என எவருக்கும், மக்கள் பேசுகின்ற மொழி குறித்த பிரக்ஞை எதுவுமின்றி இருப்பதால், செயற்கையான முறையில் வசனங்களை வெளிப்படுத்தும் துரதிர்ஷ்டம் இங்கே நிகழ்ந்திருப்பதைப் பார்க்க முடியும். ஆனால், அண்மைக்காலமாக வெளியாகும் சில படங்கள், இயல்பான பேச்சு முறையினைக் கொண்டுள்ளன. அதனால் மட்டுமின்றி, திரைப்படத்தில் பங்கேற்கின்ற கலைஞர்கள்/ நடிகர்கள் கதாபாத்திரங்களுக்கு ஏற்றவாறு தேர்வு செய்யப்படுவதும் காரணமாகின்றது. குறிப்பாக, இளவரசு, சரண்யா, சுளவாணி விமல், முதலான நடிப்புக் கலைஞர்களைச் சுட்டிக்காட்டத் தோன்றுகிறது. மேலும் சம்பவங்களைக் காட்சிப்படுத்துவதில் உள்ள நுணுக்கமும் ரசனையும், உடை நிலம் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்கள் படங்களுக்கு மேலும் மெருகூட்டுகினறன. இயக்குனர்கள், நடிகர்களாக படங்களில் தங்களை முன்னிறுத்தும் போது, இயல்புத்தன்மைக்கு சில வேளை பங்கம் ஏற்பட்டு விடுகின்றது.

காட்சிப்பிழை திரை இதழில் வெளியாகின்ற கட்டுரைகளைப் போலவே, புகைப்படங்களும், முகப்பு படங்களும் மிகச்சிறந்த முறையில் உள்ளன. உங்களது அனுபவங்கள், ஆற்றல் முதலானவைகள் இதழுக்கு மேலும் மெருகூட்டும் என்ற நம்பிக்கை ஏற்பட்டுள்ளது.

நன்றி

தங்கள்
வாசகன்.

(கு.ரவிச்சந்திரன்)
126/4, இலட்சுமி நகர்,
சடையம்பாளையம் சாலை
ஈரோடு 2

ஈரோடு2
22.07.11

காட்சிப்பிழை திரை இதழ் ஆசிரியர் மற்றும் குழுவினருக்கு

வணக்கம்.

இதழ் 6, ஜூலை 2011 படித்தேன்.

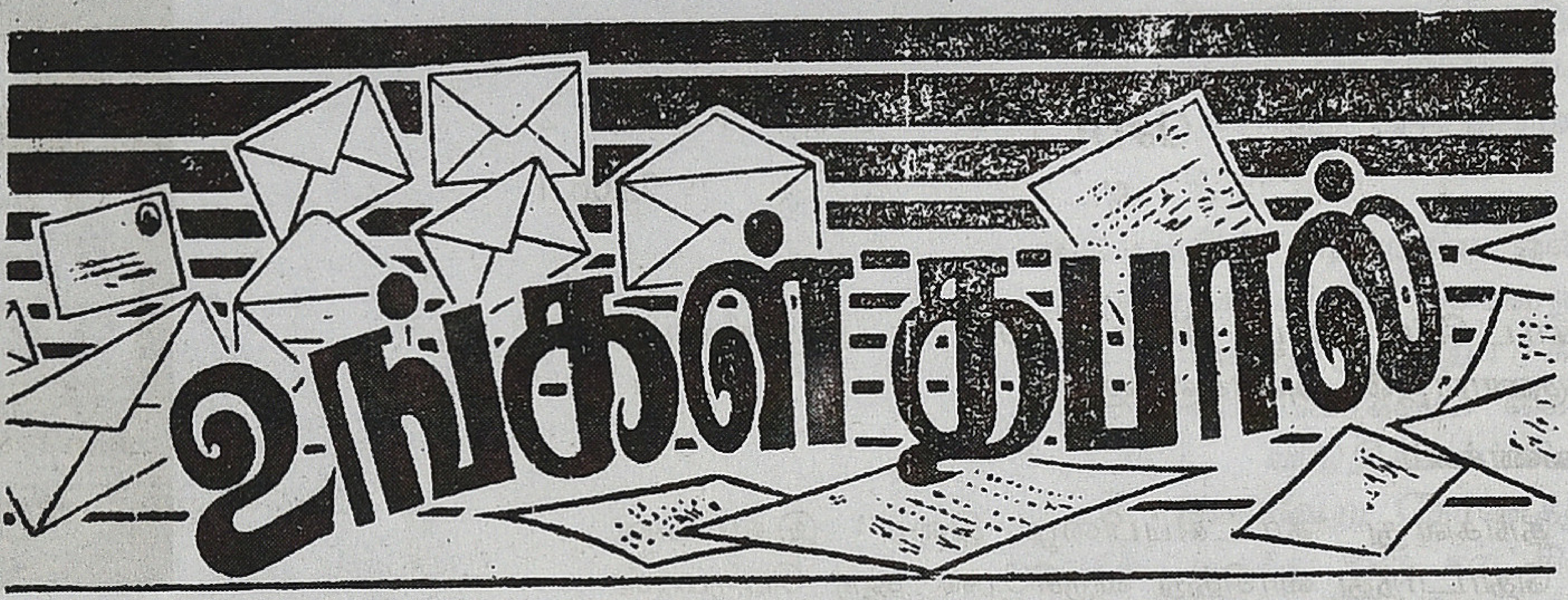
திருநின்றவூர் திரு.டி.சந்தானகிருஷ்ணன் அவர்களுடனான நேர்காணல் நன்று. பிற அமைப்புகள் அரசு நிர்வாகத்தின் உதவிகள் ஏதுமின்றி சீரிய முயற்சிகளால், ஏராளமான இசைத்தட்டுக்களை, குறிப்புகளை தமது சொந்த செலவின் மூலமாக திரட்டி வைத்துள்ள திரு. சந்தான கிருஷ்ணன் அவர்களை எவ்வளவு பாராட்டினாலும் தகும். தொல்பொருள் ஆய்வுகளில் ஈடுபட்டிருப்பவர்களின் பணிகளுக்கு இணையானது அவரது சேமிப்பு. 'நிழல்' இதழில் அவர் எழுதிய கட்டுரைகள் பல அரிய தகவல்களைக் கொண்டிருக்கின்றன. அவரது அனுபவத்திரட்டினை 'காட்சிப்பிழை' திரையும் பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். நன்றி!

தங்கள்,

குஇரவிச்சந்திரன், ஈரோடு 2.

அந்தக்கால சினிமா பத்திரிகைகளின் மிக சுவாரசியமான பகுதி வாசகர் கடிதங்கள். நம் சமூக வரலாற்றைப்பற்றிய எத்துணை தகவல்களை அவை நமக்குத் தருகின்றன! இந்த வாசகர் கடிதப் பகுதி பேசும் கலை என்ற பத்திரிகையில் அக்டோபர் 1949 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்தது. ஆசிரியர்: எ.முருகதாஸ முதலியார். சென்னை.

நன்றி: ரோஜா முத்தையா ஆராய்ச்சி நூலகம், சென்னை.



புதுப் படம் வேண்டும்

எங்கள் ஊரில் ஒரு சினிமா நடக்கிறது. அதில், பழய படங்களையே போட்டு நடத்துகிறார்கள். வசூல் ஆகாவிட்டால், ஏதாவது டான்ஸ், காமிக், நடத்தி படத்தை ஓட்டுகிறார்கள். இந்த மாதிரியே சினிமா நடக்கிறது. புதுப் படங்களைப் பார்க்க ஆவல் கொண்டிருக்கும் ஜனங்கள் ஏமார்ந்து விடுகிறார்கள். ஆகையால் சினிமா சொந்தக்காரர்கள் நல்ல படத்தைக் கொண்டு வந்து ஜனங்களை திருப்தி செய்வார்கள் என்று நம்புகிறேன்.

எம். அப்தாலி
உசிலம்பட்டி.

ஏய்க்காதே!

நானும் எனது சிநேகிதியும் 'நியூ' சினிமாவில் 'மாயக்குதிரை' படம் பார்க்கச் சென்றிருந்தோம். கொட்டகைக்கு வெளியில் 'மாயக் குதிரை' பாட்டுப்புத்தகம் விற்றுக் கொண்டிருந்த ஒருவனிடம் நான் மாயக்குதிரை பாட்டுப் புத்தகம் ஒன்று வாங்கினேன். அந்தப் பாட்டுப் புத்தகத்தில் நடிக, நடிகைகளின் பெயர், அவர்கள் நடிக்கும் பாகங்களின் பகுப்பு, டைரக்டர், வசன கர்த்தா முதலானோரின் பெயர்கள் இன்றியும், ஆர்ட் அட்டையோ, அழகான படங்களோ இல்லாமலும், கதை விபரமும், பாட்டுக்களுமே அடங்கியிருந்தது.

கொட்டகையினுள் சென்ற பிறகு எங்களுக்குத் தெரிந்த ஒரு சிநேகிதியைச் சந்தித்தோம். அவள் பாட்டுப் புத்தகம் ஒன்று வைத்திருந்தாள். அதில், படத்தில் சம்பந்தப்பட்ட சகல நபர்களையும் பற்றின குறிப்புக்கள் அடங்கியிருந்தது. அதோடு, அது ஆர்ட் அட்டையுடனும், அழகான படங்களுடனும் கண்ணைப்பறிப்பதாயிருந்தது. அவள், அப்பாட்டுப் புத்தகத்தை கொட்டகையினுள் விற்பவனிடம் வாங்கினதாகக் கூறினாள்.

நல்ல படங்களைப்பார்க்க வரிசையாக நின்று கொண்டிருக்கும் ஜனங்களைக் கலைத்து, அவர்களை டிக்கெட் கொடுக்கும் அறை முன் கூட்டமாகக் கூடவிட்டு, அக்கூட்டத்தினிடையே புகுந்து டிக்கட்டுகள் பெற்று அதிக விலைக்கு விற்று வந்த குண்டர்களை, போலீஸார் அவ்வாறு செய்யவிடாமல் தடுக்கவே; குண்டர்கள் இப்போது நான் வாங்கினது போலான பாட்டுப் புஸ்தகங்களை அச்சிடச் சொல்லி விற்கின்றனர். ஏய்ப்பதையே தொழிலாகக் கொண்ட இக்கயவர்களை ஒழிக்க தியேட்டர் முதலாளிகளும், போலீஸாரும் முன்வருவார்களா?

'அதரதாசன்'
மதுரை.

52

பேசும்கலையின் மகத்துவம்

தங்களது செப்டம்பர் மாத 'பேசும்கலை'யின் அட்டைப் படத்தைப் பார்த்தே நான் பிரமித்து விட்டேன். ஆனால் அது என்னுடைய சொந்தப் பத்திரிகை அல்ல. வெளியில் பார்த்தது அதைக் கண்டவுடன் நான் நான்கு நாட்களாக பொருத்துப் பார்த்தும் எனக்குச் சந்தாவாக வந்து சேரவேண்டிய தங்கள் பொக்கிஷமாகிய 'பேசும்கலை' வந்து சேராதது கண்டு மயங்கினேன். கடைசியில் வெளியில் வேறு பத்திரிகை வாங்கிப் பார்த்ததுர் தான் எனக்கு விஷயம் விளங்கிற்று.

இதுதான் விஷயம். அதாவது பத்திரிகையின் அட்டைப் படத்தைக் கண்டு தபால் இலாக்காவில் யாராவது மயங்கி, உள்ளே பிரித்திருக்கவேண்டும். பிரித்துப் பார்த்ததும் திருப்பி வைக்க மனமில்லாமல் தனக்கு உரிமையாக்கிக்கொண்டிருக்கவேண்டும் இவ்விஷயம் எனக்கு அனுப்பப்பட்ட பேசும்கலைக்கு நேர்ந்தது. இதனின்றும் தபால் போக்குவரத்துபற்றி நான் குறை கூறமாட்டேன். தங்கள் 'பேசுங்கலை' (அதுவும் செப்டம்பர்) இதழின் மகத்துவம் தான் இதற்குக் காரணம் ஆகும். இந்தக் காரணத்தைக் கொண்டு நான் சமாதானங் கொண்டேன். ஏனென்றால் வரும் ஒவ்வொரு இதழும் இம்மாதிரி போனால் அதிலிருந்து 'பேசும்கலை'யின் உயர்வு தெளிவாகிறது. பத்திரிகைகளை தபால் போக்கு வரத்தில் யாருமே கண்ணெடுத்தும் பார்க்கமாட்டார்கள். அதனை அவர்கள் கண்ணெடுத்துப் பார்ப்பது என்று ஆரம்பித்தால் அது அவர்கள் குற்றம் அல்ல. அது பத்திரிகையின் குற்றமாகும். ஏனெனில் அது தன் உயர்வினால் அவர்களை அந்நிலைமைக்குக் கொண்டு வருகிறது அத்தகைய தன் மகத்துவத்தை நிலைநாட்டியுள்ளது தாங்கள் எனக்கு அனுப்பி வந்து சேராத தங்கள் புதையல். இந்த அழகில் நான் சென்னை வாசிதான். ஆனாலும் இந்த செப்டம்பர் இதழின் மகத்துவம் அடுத்த இதழில் இன்னும் பலரை பேசும்கலை அன்பர்களாகச் செய்துவிடும் என்று நம்புகின்றேன்.

கிருஷ்ணசாமி

சென்னை

கலைக்கொலை

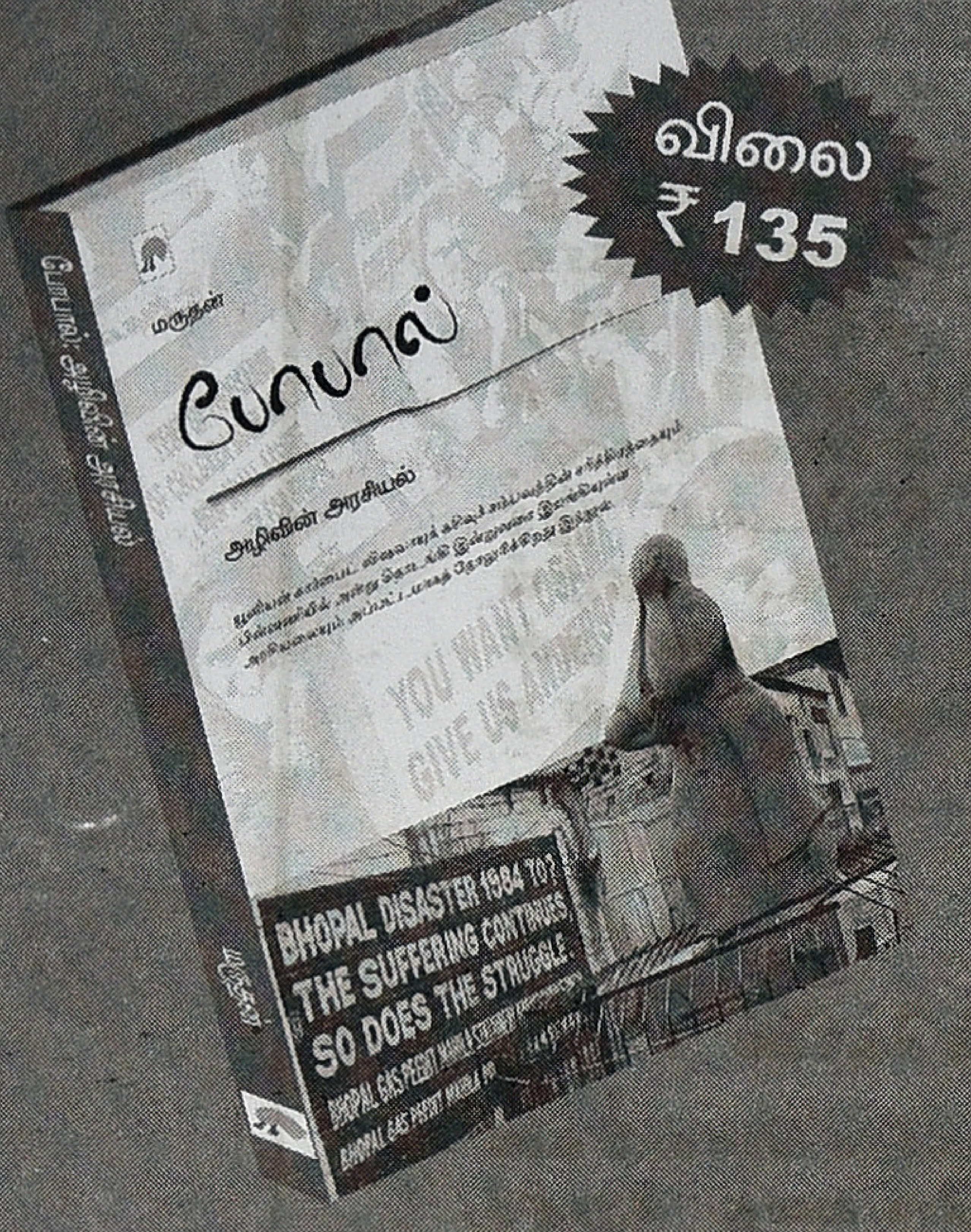
கலையின் பெயரைச்சொல்லி கலையைக் கொலை செய்வதை நிறுத்த நமது சர்க்கார் முன்வருவார்களா? சில நடிகைகள் மிகவும் மோசமாக அரை நிர்வாணத்துடன் நடிக்க முன் வந்துவிடுகிறார்கள். சிலர் வழக்கமாக உள்ளதை மாற்றக் கூடாது என்று ஒப்புக்காக மேலாடை போட்டுக் கொண்டு வருகிறார்கள். இவ்விதமான நடிப்பைப் பார்த்துவிட்டு திரும்பும் சிலபெண்மணிகள், அதையே காப்பியடித்து அதன்படியே வெளியிலும் செல்கிறார்கள்.

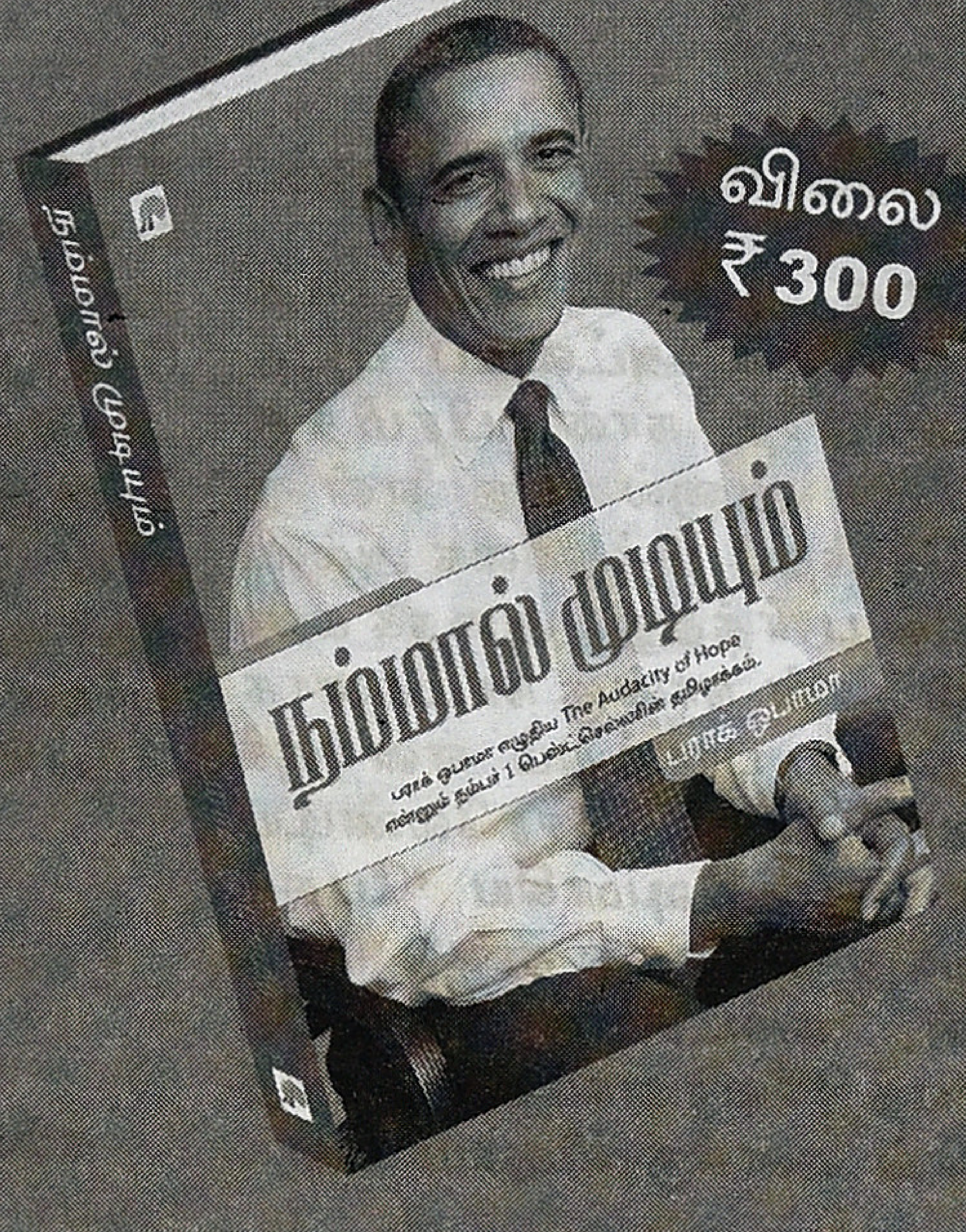
'இது என்ன மோசம், என்று கேட்டால்? என் இஷ்டம் நீ யார் கேட்பதற்கு?" என்று கூசாமல் பதில் சொல்கிறார்கள். மேலும் அவர்களிடம் பேச்சுக் கொடுத்தால் அவமானம், என்ற வார்த்தையை நம்மிடம் அனுப்பி விடுகிறார்கள்.

சினிமாவின் ஈனத்தைக் குறைத்த நம் சர்க்கார், இவ்விதமாக ஆபாசமாக நடிக்கும் நடிகைகளையும் திருத்தினால் நம் நாட்டு யுவர்களும் யுவதிகளும் பிற்காலத்தில் உயர்ந்த நிலையில் இருப்பார்கள்.

'தேன்'

மாமண்டூர்.





யூனியன் கார்பைட் விஷவாயுக் கசிவுச் சம்பவத்தின் சரித்திரத்தையும் பின்னணியில் அன்று தெடங்கி இன்றுவரை இயங்கியுள்ள அரசியலையும் அப்பட்டமாகத் தோலுரிக்கிறது இந்நூல்.

பராக் ஒபாமா எழுதிய The Audacity of Hope என்னும் பெஸ்ட் செல்லரின் தமிழாக்கம். ஒபாமாவை மட்டுமல்ல, அமெரிக்காவையும் புரிந்துகொள்ள இந்தப் புத்தகம் உங்களுக்கு வழிகாட்டும்.

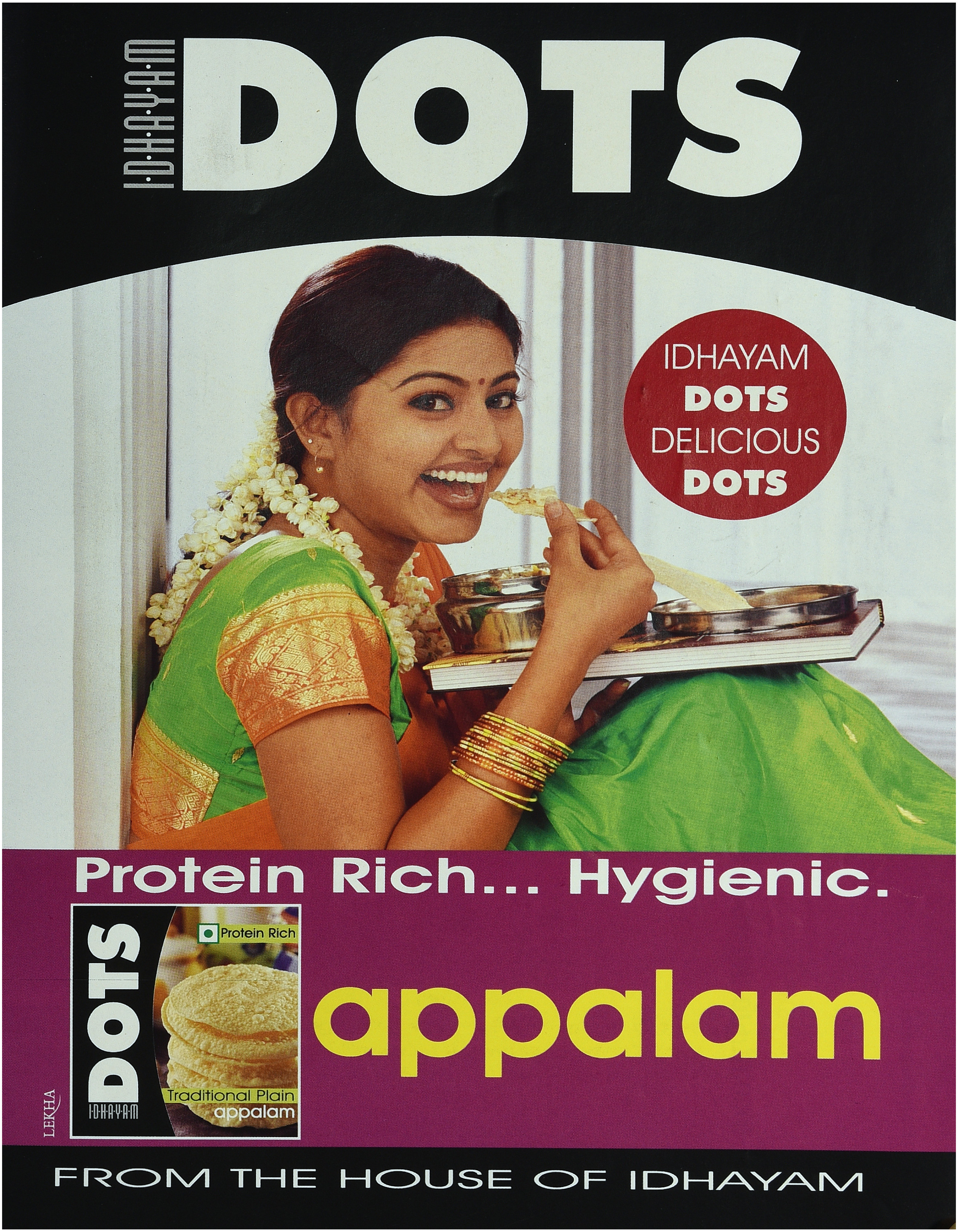
தபால் மூலம் வாங்க விரும்புகிறவர்கள் டிடி/காசோலை/மணியார்டரை
New Horizon Media Private Limited, Chennai
என்கிற பெயருக்கு எடுத்து, தெளிவான முகவரி,
தொலைபேசி எண்ணோடு கீழ்க்கண்ட முகவரிக்கு அனுப்பி வைக்கவும்.

கிழக்கு
பதிப்பகம்
அறிவுத் தேடலுக்கு...

கிழக்கு புத்தக ஷோரூம், 3பி, தரைத்தளம், பி.எம்.ஜி காம்ப்ளக்ஸ்,
57, தெற்கு உஸ்மான் சாலை, ரத்னா பவன் ஹோட்டல் எதிரில், தி.நகர், சென்னை - 17.
போன் : 044-4286 8126. Email: support@nhm.in www.nhm.in/shop

புதிய வெளியீடுகள் பற்றி அறிய : Start NHM என டைப் செய்து 57578 என்ற எண்ணுக்கு sms அனுப்பவும்.

owned & Published By : K.S. Raja Mahendran, (Kayal Kavin Publications), 16/25, Ramaniyam Ananda Kudir, IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041.
Ph : 044 24490349, Printed By : G.S.Kannan -at- Yessar Offset Printers, 369/1, Virudhunagar Road, Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.
Editor: V.M.S.Subagunarajan


IDHAYAM
DOTS
IDHAYAM
DOTS
DELICIOUS
DOTS
Protein Rich... Hygienic.
DOTS
IDHAYAM
Protein Rich
Traditional Plain
appalam
appalam
LEKHA
FROM THE HOUSE OF IDHAYAM

www.bloomchennai.com

இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...

bloom கருத்தரிப்பு மையம்

குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.

உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!

செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்

IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation

ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்

கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888

செயற்கை கருத்தரிப்பு சிகிச்சையின் வெற்றி தனி மனித மற்றும் மருத்துவக் கூறுகள் சார்ந்ததாகும்.